دكتور عثمان عبد المعطى عثمان

عناصر الرؤية
عند المخرج المسرحى

مع عرض لأهم أساليب التمثيل فى العالم

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

عناصر الرؤية
عند المخرج المسرحى

عناصر الرؤية
عند المخرج المسرحى

«مع عرض لأهم أساليب التمثيل فى العالم»

دكتور
عثمان عبد المعطى عثمان

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر اعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية ادارة الشئون الفنية

عثمان، عثمان عبد المعطى
عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي مع عرض لأهم أساليب التمثيل فى العالم/ عثمان عبد المعطى عثمان. ط ١ . القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩ .
ص ٤٤٠ : ٢٤ سم.
تدمك: ٣ ٠٤٥ ٤٦٣ ٩٧٧ ٩٧٨
١- القصص العربية. ٢ - قصص الأطفال
٨١٣,٠٢

الكتـــاب : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى

المـؤلـف : عثمان عبد المعطى عثمان

رقم الإيداع : ١٥٩٠٦ / ٢٠٠٩

تاريخ النشر : ٢٠١٠

الترقيم الدولى : 3 - 045 - 463 - 977 - 978

الناشـــر : **دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع**
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع: ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
ت: ٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٢٧٩٥٤٣٢٤

التـوزيـع : دار غريب ٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة
ت: ٢٥٩١٧٩٥٩

www.dargharee b.com

المقدمة

يضم هذا الكتاب كل خطوة من خطوات إخراج المسرحية، من الوقت الذى يمسك به المخرج النص المسرحى ليقرأه، إلى لحظة رفع الستار فى ليلة الافتتاح. أى يبدأ من رؤية المخرج الأدبية للنص، واضعا فى اعتباره التأثيرات المسرحية التى سيستخدمها فى إخراجه لهذا النص على خشبة المسرح، مع مراعاة أن كمال التصميم والتنفيذ فى العمل المسرحى ككل والاعتماد على الملابس، والإضاءة، وتصميم المناظر، والماكياج، وغيره من مكونات العرض المسرحى، يجب أن يراعى فيه التعاون التام، لضمان نجاح إخراج العرض.

أى أن الكتاب يتناول المسرح من حيث هو «عرض مسرحى» بمكوناته الأساسية من مسرحية، وممثلين، ورقعة منصة المسرح، ومتفرجين، وذلك انطلاقا من أن الإخراج المسرحى فن، والفن دائما وعى، ولا يقوم على مجرد الصدفة إطلاقًا.

كما يوضح الكتاب - للمخرج المسرحى - كيفية اكتشاف فكرة إخراجية دقيقة وصحيحة وكيف ينقل هذه الفكرة إلى خشبة المسرح عن طريق الممثلين، والمنفذين، فى سبيل إعطاء المسرحية حياتها الملائمة فوق خشبة المسرح.

وفى أكثر من موضع بالكتاب، آثرنا التأكيد على أهمية جمهور المشاهدين، باعتبار أن هذا الجمهور ليس عنصرا محايدا أو غريبا على المسرحية، بل هو أحد أركانها الأساسية، إليه تتجه، ومنه تستمد حياتها، وعليه يتوقف مصيرها. ومجمل الكتاب يتناول مسؤولية المخرج المسرحى تجاه النص المسرحى، وتجاه جمهور المشاهدين، وتجاه مكونات العرض المسرحى والسعى إلى تكوين رؤية مسرحية متكاملة تثرى وجدان الجماهير، وتمتع عقولهم، وتجعلهم أناسا أفضل، ومواطنين أصلح.

والله نسأل أن يوفقنا لخدمة هذا الفن الرفيع، الذى نرجو أن يقوم عندنا على أساس صحيح إن شاء الله.



الفهرست

الموضوع الصفحة

الباب الأول

الموضوع | الصفحة

الباب الثانى

الباب الثالث

الباب الرابع

الموضوع | الصفحة

إهداء

- إلى زوجتى الوفية الدكتورة/ مديحة إبراهيم.
- وإلى ابنتى أفنان، وابنى أحمد.
- وإلى كل أستاذٍ وفنان استفدت منه.
- وإلى كل طالب علمٍ وفنٍ أفدته واستفدت منه.
- وإلى زملائى الفنانين، وزميلاتى الفنانات من ممثلين ومخرجين ومصممين ومنفذين.
- وإلى هُواة الفن المسرحى ومُحبيه ومتذوقيه.

أهدى هذا الكتاب

بعد أن عكفت أكثر من عامين فى البحث والدراسة والتحليل والاستنتاج حتى ظهر فى طبعته الأولى، وبعد نفاذ الطبعة بعد أكثر من عشر سنوات رأيت أن أزيد عليه من خلال دراساتى وتطبيقاتى العملية والإخراجية والتدريسية أكثر من عشرين عاما، حتى ظهر لقرائى الأحباء بهذه الصورة التى أرجو أن تحوز على رضاء الجميع.

وكما نعلم أنه لا يمكن لأى كتابٍ أن يعلم فردًا كيف يتقدم فى فنه، وأى المبادئ والرؤى يلاحظ، وأى الأخطاء يتجنبها ليكون مبدعًا أو موهوبًا - لكن العبرة بالممارسة الفنية والتفاعل مع الآخرين والجمهور.

والله ولى التوفيق،،،،،

د. عثمان عبد المعطى عثمان

سلطنة عُمان ٢٠٠٩م

مدخل

- الفن والمجتمع
- من هو الفنان؟
- هدف الفن
- موقف الفنان من مجتمعنا؟
- المسرح أبو الفنون
- فن المسرحية
- وظيفة المخرج فى المسرح المعاصر

الفن والمجتمع

هل يجب على الفنان أن يلتزم بخدمة مجتمعه الذى يعيش فيه ويُعدّ فردا من أفراده؟ أم هو غير مسئول عن ذلك؟ وهل التزامه فقط ينحصر فى إجادة فنه الذى ينتجه، وخدمة أهدافه الفنية الخالصة ومحاولة الوصول بهذا الفن إلى ما يعتقد أنه مرحلة الكمال الفنى، دون النظر إلى نتائجه الخارجية وتأثيره فى المجتمع بالفائدة أو الضرر؟

والقول بحرية الفنان المطلقة، دون النظر إلى خدمة مجتمعه فيه، تشبه بالثقافة الأجنبية. وهى ثقافة تنزع، بوجه عام، إلى بلوغ الفنان غاية الاستقلال الفردى، بل إن بعض هذه المدارس الثقافية تغالى فى فهم هذا الاستقلال حتى تجرده تجريدا تاما من أية مسئولية اجتماعية أو تحقيق أى مفهوم.

وهناك رأى آخر ينادى بالتزام الفنان التام حيال مجتمعه، بحيث يحق لمجتمعه أن يجبره على اعتبار ما يراه الصواب فى إنتاجه الفنى، وأن يحدد له موضوعاته التى يتناولها، وأفكاره التى يبثها فى هذه الموضوعات.

وبين هذين الرأيين، ظهرت محاولات للتوفيق والتوسط، ولكن معظمها شديد الاضطراب والبلبلة، وأصحابه يخالفون اليوم ما قالوه بالأمس.

وإذا أردنا أن نصل إلى فهم صحيح متعمق لهذه المشكلة، علينا أن نبحث المشكلة من جذورها فنسأل السؤال المتصل بالمدخل التالى:

من هو الفنان؟

إذا أردنا دورا متزنا للفنان فى حياتنا الإنسانية، فعلينا أن نترك تلك النظرية التى تصور لنا الفنان فى صورة الحالم الشارد التائه فى أوهامه وخيالاته، المنقطع عن الناس ومجتمعهم ومشاكلهم. وأحسن فهم نفهم به الفنان، هو أنه «مؤدٍ» أو «ناقل للتجارب»، وهو، أثناء انتاجه الفنى، لا يتعمد النقل عن وعى وإدراك لطبيعته الناقلة. ولو سألناه لأجاب، فى الغالب، بأنه لا يهتم بنقل تجربته إلى غيره، أو لا يضع هذا النقل فى المحل الأول من اهتمامه، بل تجربته جملة فى حد ذاتها، أو إنتاجه يشعره بالسعادة الشخصية، أو أنه يجد راحة فى التنفيس عن عواطفه، وأنها راحة شخصية ذاتية لا علاقة لها بنقل تجربته إلى الآخرين. فإذا كان الناس سيدرسون إنتاجه فيما بعد، ويحصلون على تجربته، وتثار فيهم عاطفته نفسها، فهذا شىء عارض لا يتعمده هو، ولا يهتم به كثيرا.

والعمل الفنى، هو الذى ينتجه شخص ممتاز فى ساعة ممتازة من حياته وصلت فيها قدرته على استدعاء تجربته وضبطها إلى أقصى درجاتها، فشحذ خبرته، حتى استطاع أن ينفذ إلى أعماق تجاربنا البشرية، ويراها بأتم وضوح، ووسّع من عاطفته، حتى استطاع أن يعلو على المآرب الأنانية والأغراض المتعارضة، فأدخل عليها انسجاما.

ولهذا، تحتوى الفنون على أهم أحكامنا على القيم المختلفة التى مرت بها تجاربنا الإنسانية المختلفة. والفنان شخص عادى تحدث له التجارب العادية نفسها لجميع البشر، لكن امتيازه هو فى قدرته الزائدة على فهمها والتأثر بها، ثم قدرته على نقلها نقلا حيا. والفنان ليس شخصا شاذا مختلفا عن الآخرين، بل هو يبدأ من نفس عنصر الآخرين من البشر وكاد يصل إلى مرتبةٍ أعلى. إذن، فهو لا يختلف عنهم فى النوع، بل فى الدرجة. والفنان لا يحيا حياة مختلفة فى نوعها عن الآخرين، ولكنه يحياها بعمق أكبر، فالفنان يمثل الحياة التى لو استطعنا كلنا أن نحياها، لكان خيرا لنا.

إن الفنان يمتاز عن الشخص العادى بلا شك، ولكن امتيازه فى قدرته الزائدة على تنظيم مجموعات من الدوافع النفسية، وتحليلها، وإبدائه الرأى فيها، على أن يحمل هذا التحليل بين طياته النقد الموضوعى للمجتمع الإنسانى ككل، وألا يدعو إلى العنف والتعسف، بل إلى التسامح والمحبة والسلام والقدرة على التعالى بالغرائز والشهوات للعواطف والأفكار الإنسانية.

هدف الفن

قد يكون هدف الفن أن يمتع، أو يعلم، أو يجمع بين المتعة والفائدة. والمتعة لا تأتى إلا إذا كان الفن يجمع بين الدسم المفيد، والممتع اللذيذ. إذن، فالمتعة هى وسيلة تؤدى إلى الفائدة. ولكن المشاعر التى يثيرها الفن، والتجارب التى ينقلها، أكبر عمقا وتعقيدًا وشمولا وكمالا من المتعة العلمية، فهى تجارب تقوم على التوازن بين دوافع متعارضة من الشفقة والرعب، ويتجلى هذا بنوع خاص فى المأساة «التراجيديا» التى تتناول أعنف المشاعر الإنسانية وأقساها، كما تمتلئ بمسائل الحياة والموت والفناء والخلود.

ما أشد خطأ الذين يرجون فى الفن اللذة أو المتعة، بمعناها الشائع، ويقصرون جهدهم على التماسها، فأشد النظريات قصورا، هى التى تفسر الفن تفسيرا قائما على اللذة وحدها. إن اللذة ليست إلا جانبا واحدا، وحالة عارضة من الحالات التى يحققها لنا الفن. وليس معنى ذلك أننا ننفى أن المتعة لها موضوعها فى شرح وتقييم القيم.

والفن لا يمكن أن يكون فنا عظيما، إلا إذا اهتم بزيادة نصيب الناس من السعادة. أو توسيع قدرتنا على تعاطف بعضنا مع بعض، أو عرض الحقائق القديمة والجديدة عن أنفسنا وعن علاقاتنا بالحياة، بطريقة تزيد من شعورنا بالأمن فى بقائنا الأخير فى هذه الدنيا. ويكون فيه، بالإضافة إلى هذا كله، نصيب من روح الإنسانية، بحيث يحل محله المنطق الطبيعى فى البنيان العظيم للحياة الإنسانية.

موقف الفنان من مجتمعنا؟

مما لا شك فيه أن مجتمعنا فيه رواسب الجهل والخرافة الكثير، وفيه الكثير ممن يجيدون لبس أقنعة النفاق، ومن يدعون الشرف والسؤدد، وهم فى حياتهم الخاصة من أشد من يعيشون فى الأرض فسادا. وإلا فبماذا تقل حياة هؤلاء وأولئك فى مجالسهم الخاصة عن العهر والفسوق؟ وإلى أى مدى يشيع تأثيرهم الشديد فى المجتمع، فينشر فيه أسباب المرض والانحلال؟ ماذا يحدث لو قام بيننا فنان صادق جرئ، فاستخرج هذه الآثام، وحللها تحليلا صريحا، وشرّحها تشريحا لاتمويه فيه؟ إننا لا نخلى الفنان من المسئولية الاجتماعية، وما يتبعها من المسئولية الأخلاقية. بل نضع على كاهله هذه المسئولية، وذلك نظرا لخطورة مهنته التى يمارسها، ومدى تأثيرها فى نفوس الناس، وكيان المجتمع.

إننا لا نسلم بحق الفنان فى الاعتزال عن مجتمعه والانقطاع إلى برجه العالى، بل نلزمه أتم إلزام بالاهتمام بمجتمعه وخدمة قضاياه العادلة. ولكن ينبغى أن ندرك أن الفنان لا يخدم مجتمعه، بمجرد اقتراح أحواله، والموافقة على كل آرائه، وتمجيد تقاليده وعاداته، بل قد يكون أعظم خدمة يؤديها أن يتخذ موقف المعارضة، والمسرح خير وأسرع وسيلة للتواصل مع الجماهير.

المسرح أبو الفنون

يعتبر المسرح أبو الفنون، لأنه فى ضوء نظريته العامة نشأت فنون الموسيقى والغناء، والرقص، والتمثيل، والأوبرا، والفن التشكيلى، فضلا عن الشعر الدرامى. ولا يكمن فهم كل فن من هذه الفنون على حدة، إلا إذا تم الرجوع إلى الفن الأب - المسرح - الذى يشتمل، فى جوهره، على عنصر الدراما. والمسرح لا يوجد إلا إذ كان فى جوهره عنصر الدراما، سواء فى المسرح الكوميدى، أو المسرح التراجيدى أو المسرح المركب من كلا الاثنين، وهو المسرح «التراجيكوميدى».

والمسرح، فى جوهره، يعتمد على حصيلة المعرفة الإنسانية، وقدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل. والمسرح - بوصفه محاكاة للحياة - يضم تقريبا كل ما تضمنته الحياة، بما تحمله من فوضى، واضطراب، وقيم، ومُثل، وخير، وشر. والمسرح يحقق للإنسان جاذبية عظيمة على مستويين، هما: المستوى الجمالى، والمستوى الذهنى. ففى المستوى الجمالى، يعمل المسرح مثله فى ذلك مثل الموسيقى والرسم والرقص، وبذلك يسهم فى حاجات الإنسان العاطفية. وفى المستوى الذهنى، نجد أن القالب الدرامى يتضمن التعبير عن نسبة هائلة من أعظم الأفكار التى تفتق عنها عقل الإنسان.

والمسرح، عند من يعملون فى مجاله، يحمل معنى أوسع. فالمسرح بالنسبة لنا يضم جميع العناصر التى تتضافر معا للوصول إلى (تجربة مسرحية)، أو، بمعنى آخر، يمثل عندنا «صورة فنية». وكسائر الصور الفنية، ما هو إلا وسيلة اتصال بين الفنان والمتفرجين. ووسائل اتصال المسرح بالجمهور، أكثر اتساعا من وسائل أية صورة أخرى من صور الفن.

ولما كان المسرح - كما سبق وقلنا - يلتقى فيه جميع الفنون من آداب، وتصوير، ونحت، ومعمار، وموسيقى، ورقص.. إلخ، فإن عظمة الفنان المسرحى تظهر عندما يوظف هذه المكونات الفنية فى طرق فريدة وجديدة ومؤثرة فى عالم المسرح، فيجب أن يكون هدف العرض المسرحى هو إحداث تأثير كلى واحد، موجدٍ ومرغوب عند المتفرجين.

فن المسرحية

لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة، والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، ولا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب، ولا لأنه الفن الذى لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه، ولكن لأن الفنان هو القادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها. فهو فنان يضع فى اعتباره - قبل كل شىء، أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح، لا يحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم بعواطفه الذاتية، وإنما يريك وسطا اجتماعيا، يتفاعل فيه الفرد مع الآخر، كما يتفاعلون فى الحياة، وتصل بينهم وشائج وعلاقات، يحددها سلوكهم ونفسياتهم، وأحداث حياتهم، ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل، أو بين الفرد والجماعة، أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية، وإرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة.

من أجل هذا وغيره، كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاءً على كاتبه ومُخرجه، وأشدها حاجة إلى مهارة فنية خاصة، تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة، وممثل، ومسرح، وجمهور، وحوار، وأن تخضع فى غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته، وأن تتعاون كل هذه العناصر فى غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب مع المخرج إلى عمل فنى متكامل متناغم.

والأفراد فى المسرحية ليسوا ذواتًا منفردة، وإنما هم ذوات متصلة، والكاتب، والمخرج، والممثلون، يسعون دائما فى تجسيدهم للعمل المسرحى أن يعبروا عن وجدانات مختلفة متضاربة، وعن تجارب متعددة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر، وتشتبك فيها أفعال جماعة إنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع، لا باعتبارها أفرادا، يتغنى كل منهم بمشاعره على حِدَه.

والمسرحية تستخدم فى تصويرها لهذه الأعمال، بجانب الممثلين، الملابس، وخشبة المسرح، والمناظر، والجمهور، والبناء الذى يجتمع فيه هذا الجمهور.

والمسرحية لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير، والذى هو أكثر ما يكون قدرة على الإيماء، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسى، أو ما يسميه استانسلافسكى بخط الفعل المتصل، والذى يعتبر بمثابة العمود الفقرى لكل مسرحية.

إن عظمة «فن المسرحية»، تظهر عندما يتصور كُلٌّ من المؤلف، والمخرج شخصيات المسرحية التى سيكتبها أو سيخرجها.. يتصورها تصورا كاملا، ويحاول تخيلها تخيل الذى عاشرها، وخالطها، وعرف دقائق حياتها وذلك قبل أن يخط حرفا، إن كان كاتبا، أو ينفذ أولى مراحل الإخراج إن كان مخرجا. وبالتالى، عليه أن يعرف طباعها، ويرسم حركاتها وسكناتها، محددا دورها الذى ستقوم به فى المسرحية، وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، ومكانها فى فكرة المسرحية أو مشروعها، من أول المسرحية إلى نهايتها. ولابد أن تصوغ الشخصيات الفعل، لا أن يصوغها الفعل.

وظيفة المخرج فى المسرح المعاصر

يشكل المخرج، فى مسرح ثمانينيات القرن العشرين، العقل المدبر لعمليات الإنتاج المسرحى كافة: بدءا من اختيار النص المسرحى، وانتهاءً بالعرض المسرحى، الذى تتكامل فيه كل عناصر الظاهرة المسرحية: الكلمة، والممثل، والإطار التشكيلى، والديكور، والملابس، والأقنعة، والاكسسوار، والإضاءة، والجمهور. كل ذلك داخل إطارٍ معمارى للعرض، هو الدار المسرحية، أو، ببساطة، مكان العرض.

وإذا كان المخرج هو المسئول الأول والأخير عن كل ما سبق، إلا أن قيامه بهذا كله يتطلب تكاتف وتعاون الكثير من الفنانين، والفنيين المختصين معه. فلا قيام لعرض مسرحى بدون الفنانين الذين يحملون الكلمة، ويجسدونها، ليوصلونها، لفظا ومنطوقا ومضمونا، للمتفرجين وكذلك الفنان الذى يصوغ حركة الإضاءة المسرحية، ويحدد مصادرها، وقوتها، واتجاهات أشعتها، وألوانها، ويساهم فى بناء المناخ التشكيلى والتعبيرى للعرض المسرحى، وينبه إلى التحولات الزمنية والنفسية فى أحداث المسرحية.

وإذا كان المخرج فى المسرح المعاصر، هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحى، فهو، فى الوقت ذاته، العقل المفكر، والمبدع، لتفاصيل وكليات العرض المسرحى. هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية، وإن لم تكن بالضرورة القيادة الإدارية والمالية.

والمخرج هو الذى يختار النص المسرحى، أو يوافق عليه على الأقل، هو الذى يحدد متطلبات العرض المسرحى: مكان العرض، والفنانين التعبيريين، من ممثلين، وراقصين، وموسيقيين، ويتدارس مع المؤلف - إن كان حيًا - الموسيقى، والملحن، وكذلك مع مصمم الرقص، ومدربه، أسلوب ومنهج العمل الفنى، كما يتدارس التفاصيل الفنية، بحيث يأتى كل هذا معبرا عن الرؤيا التى استقر عليها فى إخراج النص المسرحى.

وكما يقول «سيلفيوداميكو **Silvio damico** عن الإخرج فى كتاب الإخراج المسرحى، نقلا عن تنظيم أكاديمية فنون المسرح بروما عام ١٩٤٧م: «الإخراج هو فهم النص المسرحى، واستنباط المحتوى المسرحى منه، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح».

ولتحقيق مثل هذا الهدف، يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعات العاملين، وفى مقدمتهم الممثلين، ثم الفنيين الموكلين بالمناظر والأزياء والأضواء، وفى النهاية - إذا لزم ذلك - ميكانيكا العرض، والموسيقى والرقص.

ولكى يتوصل المخرج إلى الوفاء بهذا الالتزام الثقيل، وبتلك المسئوليات الجسيمة قبل المؤلف، والفنانين، والجمهور، لابد أن يكون - أولا - ذا ثقافة واسعة متعددة الجوانب، ولابد أن يكون - ثانيا - فنانا.

أما الوظيفة الأساسية التى تقتضى من المخرج الجهد الأكبر فى إعداد العرض المسرحى، فهى اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد الشخصيات المسرحية، بحيث تتوافر لكل منهم على حدة المقومات الفيزيقية والفنية التى تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التى سيقوم بأدائها، وبحيث تتوافر لجماعة الممثلين إمكانيات التواؤم فى مجموعة عمل واحدة تتعايش فترة من الزمن، تطول أو تقصر حسب ضرورات التدريب والعرض، بغية تحقيق هدف واحد هو العرض المسرحى. ثم تأتى وظيفة تدريب مجموعة الممثلين على أدوارهم لمدة قد تقتصر على شهر واحد، وقد تطول حتى تبلغ العام أو تزيد.

وتدريب الممثلين يتضمن، كقاعدة، مرحلتين: مرحلة التدريب الصوتى على المائدة، ثم مرحلة التدريب الحركى على خشبة المسرح، وهناك استثناءات تقتضى الدخول فى المرحلة الثانية مباشرة.

وفى جلسات المائدة، يقوم المخرج بعرض منهجه فى العمل، وفكرته عن النص، والشخصيات، والعلاقات التى تربطهما، والأسلوب الذى يخضع له العرض المسرحى تعبيرا، وتشكيلا، وقد يدخل المخرج فى حوار مع مجموعة الممثلين حول كل ذلك،

توصلا إلى وحدة التفكير. بل إن من المخرجين من يفتح الحوار، ثم يترك لمجموعة الممثلين الفرصة لطرح الأسئلة. وبهذا الشكل يخلق جوا من الحوار، وقد يتدخل بذكائه ونضجه فى توجيهٍ يؤدى فى النهاية إلى الغرض نفسه.

فإذا اتفق المخرج والممثلون على الخطوط الأساسية لمشروع العرض المسرحى وعرف كل واحد من الممثلين متطلبات دوره والتزاماته، أصبح من اليسير توجيه الممثلين على المائدة لضبط الصورة الصوتية للعرض، وتوجيههم بعد ذلك على خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية للعرض.

والأصل والعماد فى الصورة الصوتية للعرض «الكلمة» من خلال صوت الممثل. الصوت: قوة وضعفا، غلظة وحدة، والإيقاع: سرعة وبطئا، والانفعال: سخونة وبرودة، واللون: غضبا وهدوءا، حبا وكرها، حقدا وسلامًا.. إلخ. فإذا انضبطت الصورة الصوتية وأخذت هيأتها النهائية كمعزوفة جماعية تموج بالأحداث الدرامية، انتقل المخرج والممثلون إلى خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية، وأساسها جسم الممثل، أو أجسام الممثلين عندما تتقابل وتفترق، وتتواجه وتتباعد، فى خطوط أفقية ورأسية، فتملأ الفراغ المسرحى حياة وحرارة، وتعطى للزمان والمكان معانيهما لحظة بلحظة، ومشهدا بمشهد، وفصلا بفصل.

فالمخرج، إذن، هو الذى يقود عمل الأفراد والمجموعات المشاركة فى العرض موحيا لهم بالمنهج، وبالطريق، وبالأسلوب، بحيث يحقق، من خلال الوحدة الفنية العمل الدرامى، والهدف الأخير للعرض المسرحى.

يقول «چاك كوبو Jacque's copeau»:

«كلما كان النص المسرحى فى الحقيقة غنيا فى محتواه الأدبى، والشعرى، والنفسى، والأخلاقى، وكلما كان النص الدرامى عميقا، وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص الدرامى أصيلا فى أسلوبه، دقيقا فى بنائه، تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التى ستواجه المخرج».

إذن، نستطيع أن نستخلص من كلمات «كوبو»، أن ممارسة الإخراج المسرحى تقتضى بادئ ذى بدء، التمرس بدراسات لغوية وأدبية واسعة، وبالتخصيص دراسة عيوب الأدب المسرحى عبر تاريخ المسرح فى العالم، دراسة أدبية ونقدية. وتقتضى هذه الدراسة بطبيعة الحال دراسة الحقب التاريخية التى كتبت فيها هذه الأعمال.

أما بالنسبة للمعارف التخصصية للمخرج، فإنها تبدأ بالدراسة العميقة نظريا، وتطبيقيا، لعناصر العرض المسرحى كافة، وبوجه خاص المسرح بكل مقوماتها وإمكانياتها التعبيرية: تشكيلية كانت أو ميكانيكية أو كهربائية أو صوتية، ففى هذه الخشبة، سيجد المخرج كل ما يمكن أن يلجأ إليه لتكييف الفراغ المسرحى بما يناسب رؤياه فى إخراج الأعمال المسرحية المختلفة.

إن المسرح المعاصر فى حاجة إلى مخرج يستطيع أن يجسد عرضا متكاملا يقوم على وحدة فنية نابعة من التفسير الذى تنطق به كل حركة تفصيلية منه.. تفسير يتضح فى عناصر الإضاءة، والأزياء، والماكياج، والديكور.. إلخ، وفى التنظيم الدقيق الذى يبدأ قبل التدريبات، ويستمر حتى آخر لحظة من العرض المسرحى، سعيا إلى التعبير الصادق عن روح النص.

نستطيع القول إذن، بأن «للمخرج مطلق الحرية على كل العمليات التى تؤدى إلى عرض المسرحية على الجمهور. إنه المختص بالمناظر من كل وجهات النظر، من ديكورات بمعناها الشامل، والتمثيل، والإضاءة، وتناسق وانسجام الفصول، والاتجاه العام للمسرحية».

والمخرج يجب أن يبقى سيد المسرحية، برغم المؤلف والممثلين، فهو الذى يربط جميع العناصر بعضها ببعض.

وأول عمل للمخرج، هو توجيه كل ممثل على حدة، ثم توجيهه للممثلين، وهاتان المسألتان، تقودانه إلى الكمال فى هذا الجزء من عمله.

أما مسألة الجمال المادى، والمسألة العقلية فى عملية الإخراج: فكل منظر، بل كل لحظة من هذا المنظر، يجب أن تقدم للأعين فى صورة متناسقة مدروسة متزنة، تعطينا الفكرة. فالمخرج هنا يزاحم الرسام.

ويظهر عمل المخرج وقدرته على الإبداع والابتكار، عندما تحتوى خشبة المسرح على عدد كبير من الأشخاص.

كذلك يجب أن يظهر إخراج المسرحية فى تفاصيلها، كما فى مجموعها المعانى الدفينة فيها، وصفات الشخصية وعواطفها، وهذا أهم ما فى الإخراج. وللوصول إلى هذه النتيجة يجب أن ينظم المخرج سير وحركة ومواقف الممثلين، وأمكنتهم بالنسبة لبعضهم البعض، وبالنسبة للأضواء، وللديكورات، وللأثاث، وللملابس، والماكياج كذلك، يجب أن ينظم المجموعة حسب رؤية الجمهور لهم، ولتجنب الملل فى مشهد طويل ملئ بالحوار.

وأخيرا، نستطيع القول: إنه إذا كان هدف الإخراج إظهار كمال النص المسرحى وخصاله، وتوكيد الاتقان الفنى للمنظر، فالمخرج الماهر سيحاول أيضا - وهذا من اختصاص عمله - أن يعطى الممثل جميع مقاييسه، بل ويُظهر مواهبه.

ويجب أن يحس المخرج - بشىء من الفطنة - بمواهب الممثل التى لم تستخدم، أو التى استخدمت خطئا. والدليل على ذلك أننا كثيرا ما نرى أحد الممثلين غير ملحوظ لعدة سنوات، ثم تظهر صفاته للجمهور كأروع ما يكون، ونرى مواهبه التى لم تكن ظاهرة من قبل، ذلك لأن المخرج عرف كيف يُظهرها.

وهنا قضية مهمة فى وظيفة المخرج فى المسرح المعاصر، ألا وهى قضية «التفسير». وقضية التفسير، تشكل أشق التزامات المخرج المعاصر. فهو مطالب من خلال هذا الالتزام بأن يطرح على جمهوره كلمة واضحة (مضمونا واضحا) للعرض المسرحى الذى يخرجه: مضمونا مركزًا، ومكثفا، يصل إلى المتفرج من خلال العمل الجماعى لجميع المشاركين فى العرض.

والتفسير عمل فكرى بالضرورة: يحدد الهدف الفكرى للمخرج من اختيار النص المسرحى. فالمخرج يضع فى اعتباره، إبان توجيهه لمجموعة العاملين معه، هذا الهدف الفكرى، ووسائل توصيله: من أداء الممثل صوتيا وحركيا، وطريقة تصميم

وتنفيذ الديكور والأزياء وملحقاتهما، وحركة الإضاءة، والجمل الموسيقية أو اللحنية، والمؤثرات الصوتية.. إلخ. كل ذلك لابد أن يُوجَّه نحو توصيل التفسير المطلوب.

وتثير بالطبع قضية التفسير بهذا المعنى، تناقضات مهمة بين المخرج والمؤلف من ناحية، وبين المخرج والفنانين التشكيليين والتعبيريين من ناحية أخرى، وقد تصل هذه التناقضات أحيانا إلى معارك حامية.

كما تثير وظيفة التفسير عند المخرج نقطتين مهمتين:

الأمانة، وإمكانية الاجتهاد، وقد يكون بين النقطتين شيء من التناقض من الناحية الظاهرة، إلا أنهما فى الحقيقة متكاملتان. فأمانة المخرج قِبَل المؤلف، وفكره لا تتعارض مع حقه فى الاجتهاد، شريطة ألا يصل به الاجتهاد إلى لى عنق النص، بقصد تأويله إلى غير ما استهدف المؤلف.

ولما كان المسرح فى عصرنا الحديث يعتبر بحق أداة من أدوات الثورة الاجتماعية، الأمر الذى يتطلب قيادة مؤهلة تأهيلا فكريا بالإضافة إلى التأهيل الحرفى، فلم تعد وظيفة المخرج قاصرة على نقل كلمات النص من حالتها المثالية على الورق إلى حالة مادية، به تجسد البيئة الجغرافية والتاريخية والنفسية، وإنما تجاوزت ذلك - كما أسلفنا - إلى تفسير النص تفسيرا يقوم، بالدرجة الأولى، على رفض الجوانب السلبية فى الواقع الاجتماعى، والدعوة إلى مؤازرة المجتمع بكل مؤسساته فى الثورة عليها، وتغييرها إلى ما هو أكثر نفعا وبناءً.

الباب الأول

الرؤيـــة الأدبيـــة للنص المسرحى

الرؤية الأدبية للنص المسرحى

من الحقائق التى نُسلّم بها جميعا، أن التأليف المسرحى عندنا ما زال على الطريق يتلمس عوامل استقراره، إذ أننا بين الحين والحين نرى عملا مسرحيا مكتمل البناء.

ولعل فرقنا المسرحية لا تشكو من شىء أكثر من عدم وجود المسرحية الناجحة، أو المؤلف المسرحى الذى يُعتمد عليه، المؤلف الذى يكتب مسرحيته، وهو يعرف القواعد الأساسية التى يجب أن تتوافر فى المسرحية، لتصيب ما هى جديرة به من نجاح.

ولعلنا لا نغالى إذا قلنا إن التأليف المسرحى أصبح علما له قواعد كسائر العلوم الأخرى، وهذه القواعد يجب أن يلم بها المؤلف، والمخرج، وإلاّ باءت مسرحيتهما بالفشل الذريع، ولم تجن الفرقة التى تنخدع بها وتجرؤ على تمثيلها، إلاّ الوبال والخسران المبين.

والمخرج الناجح يجب أن يقرأ كثيرا عن كل ما يتصل بمسرحيته التى يقوم بإخراجها، كما يجب عليه ألا يشرع فى إخراج المسرحية حتى تكون فكرتها وهدفها وتفاصيلها قد اختمرت فى ذهنه، وأصبح أول المتحمسين لها.

ومن المعروف أن فكرة المسرحية إذا كانت مطاطة جعلت المسرحية غير ذات موضوع، لكن أهم ما فى التأليف المسرحى كله، هو بناء الحوادث، ولست أعنى بناء حوادث الإنسان، ولكن حوادث الموضوع «الفعل».

وبعض كُتاب المسرحية يخصصون الفصل الأول لعرض الموضوع، وفى الفصل الثانى، ينسجون لُحمة الحوادث على سداها، بطريقة حكيمة تجعل المتفرج إلى منتصف الفصل الثالث لا يكاد يحرز النتيجة، ثم يفاجئون المتفرجين بغير ما ينتظرونه.

وربما كان اختيار المسرحية Choosing the play هو العامل الوحيد، بل أهم العوامل جميعا فى تقرير نوع الإخراج، ولكن للأسف كثيرا ما يعهد بهذا العمل إلى شخص، أو أشخاص، ليس لديهم سوى القليل من الدراية العملية بالتمثيل.

إن قراءة المسرحية فن قائم بذاته يختلف عن قراءة الرواية أو القصة. فالمؤلف كتب مسرحيته على شكل سيناريو Scenario، أو هيكل Outline ليملأه الممثلون، والمخرج، والمناظر، والملابس. فإذا لم يكن المؤلف على دراية عملية فى شئون المسرح، فلن يستطيع أن يعرف كيف يجب ملء ذلك السيناريو أو الهيكل، ولن يتمكن من تحويل المسرحية إلى منظر فوق المنصة. ولن يدرك كيف يستطيع الممثل البارع أن ينفث الحياة فيما يبدو شخصية غامضة غير واضحة، ولا كيف يستطيع المخرج القدير أن يزيل غموض سطر معقد من مسرحية، أو يقوم علاقات الأشخاص، أو يزود المسرحية بمواقف كانت تفتقر إليها، ولا يدرك كيف يتمكن مصمم المناظر ذو الخيال البارع من أن يحس المزاج العام. لذا يجب أن يسند إلى المخرجين الدارسين الواعين عملية اختيار مسرحيات جيدة وقوية بحيث تستحق كل ما ينفق عليها فى إخراجها من جهد وعرق ومال.

وليست المسرحية الجيدة فى حد ذاتها كافية، بل يجب كذلك أن توافق النظارة الذين سيشاهدونها، وأن تناسب، بدرجة معقولة، الموهبة التى ستقوم بتمثيلها، وتلائم المنصة التى ستمثل فوقها، والأدوات والمعدات الموجودة لإخراجها، وألا ترهق بدرجة غير معقولة الميزانية المخصصة لها.

وعند نظر مسرحية للإخراج، يجب أن يسأل المخرج نفسه أولا: هل أنا كفء لإخراج هذه المسرحية بالطريقة التى يجب إخراجها بها؟ هل أفهم هذه المسرحية حقا؟ هل لدىّ الإمكانيات اللازمة لإخراج أصعب مناظرها؟ وهل أفهم العلاقة بين الأشخاص والدوافع فهما كافيا يوضح التمثيل أمام المتفرجين؟ هل أنا متحمس فعلا لمشروع إخراج هذه المسرحية؟ فإذا لم يستطع المخرج الإجابة عن كل هذه الأسئلة بالإيجاب، فخير له أن يبحث عن مسرحية غيرها.

أما عندما يقنع المخرج نفسه بقدرته على تناول المسرحية، فعليه أن ينتقل إلى المواهب الأخرى التى ستشترك فيها. فيبدأ أولا بالممثلين: هل لديه ممثلون أكفاء قادرون على تمثيل أهم الأدوار؟ فغالبا جدا ما يتوقف نجاح المسرحية على تمثيل دورين أو ثلاثة أدوار، وأحيانا يلزم ممثل واحد للقيام بالمسرحية كلها (المونودراما). وهذا يحتاج إلى قدر

كبير من الخبرة، وحسن الأداء، وقوة الانتقال من شخصية إلى أخرى، كما تحتاج أيضا إلى قدر كبير من الطاقة. فإذا لم يوجد لدى المخرج ممثل له هذه القدرات فمن الحكمة أن يترك هذه المسرحية.

وليست أهم الأدوار وأصعبها توزيعا هى دائما أطولها، فأحيانا يكون هناك أشخاص لا يظهرون إلا لفترات قصيرة، وربما فى فصل واحد من فصول المسرحية، ويتوقف عليهم وحدهم نجاح هذه المسرحية، فإذا لم يمثل هؤلاء تمثيلا صحيحا، التوت القيم الدرامية، وتفكك الإخراج كله، لذا كان من الجلى أن يوازن المخرج باستمرار متطلبات النص بالمواهب التمثيلية الموجودة لديه، إذا كان عليه أن يختار اختيارا حكيما لهذه المسرحية.

كذلك يجب على المخرج أن يفحص مقدرة مصمم المناظر. والفنيين الذين سيعاونونه. وإذا كانت خطته أن يخرج مسرحية متعددة المناظر، فهل لديه مصمم مناظر يستطيع تزويده بخطة عملية الإخراج، وإذا كان يفكر فى إخراج مسرحية ذات آثار ضوئية معقدة، فهل لديه مصمم أضواء كفء يستطيع محاكاة الآثار الضوئية؟ إن للإجابة عن هذه الأسئلة تأثير أيضا على الاختيار النهائى للمسرحية.

ويتصادف أحيانا، عندما تكاد المسرحية أن تكون مطابقة لاحتياجات ورغبات جماعة ما، أن تنشأ بعض المشاكل بسبب السماح بقطع أجزاء معينة منها، أو تغييرها، حتى تصير المسرحية ممكنة الإخراج، فكثير من مسرحيات شكسبير مثلا - ولا سيما التراچيديا الأطول زمنًا مما تعود المشاهدون العصريون أن يحتملوها، تحتم عليهم حضور النص الكامل Complete text، فيتسرب القلق والسأم إلى نفوسهم، وينصرفون عن الإصغاء. وفى هذه الحالة، يبدو من الخير قطع بعض الأجزاء.

ومع ذلك، يجب إجراء القطع بحذر شديد، لتحاشى قطع مادة مهمة فى الخطة، أو سطر يوضح حوافز شخصية.

كذلك الحال عندما تتطلب المسرحية إخراجا مكثفا جدا، يتضمن كثيرا من المناظر، وحشودا من الكومبارس supernumetaries، فيكون من الممكن تكثيف عدد

من المناظر، وحذف بعض الأشخاص الزائدين دون إحداث ضرر بالغ بالمسرحية. والحقيقة أن مثل هذا التكثيف قد يعمل أحيانا على تحسين المسرحية، إذا تم بعناية وحذر وفهم.

وفى حالة المسرحيات الحديثة التى يشملها حق التأليف Copy-right، غالبا يلقى القطع cuting، أو تغيير النص، عدم التشجيع. فبعض المؤلفين يحرم ذلك تحريما قاطعا.

ومع ذلك، ففى معظم الأحوال، يسمح بقطع الأجزاء المتضمنة ما يمس المعتقدات الدينية، وكذلك الأجزاء البذيئة أو الفاضحة، التى إذا بقيت فقد تحول جزءا كبيرا من المشاهدين، وتعميه عن الفضائل التى قد يكتشفها فتجعل المسرحية رائعة.

ومن الأفضل كذلك، عندما تختص المسرحية بمكان Locale أو بوسط milieu، غير مألوفين، أن تغير بعض الألفاظ أو العبارات التى لا يفهمها المشاهدون المحليون.

وأخيرا، فعند إخراج المسرحيات العتيقة، غالبا ما يكون من الضرورى تغيير بعض الكلمات، أو العبارات التى بادت، أو تغير معناها، فصار مخالفا تماما للمعانى التى يقصدها المؤلف.

وعلاوة على هذه الاستثناءات، فمن الأفضل التمسك بالنص قدر المستطاع، أو البقاء إلى أقرب ما يكون منه.

ولكى يثير المخرج والممثل إعجاب الجماهير، عليهما أن يأخذا فى الاعتبار شخصية المؤلف، ووجهة نظره من حيث الهدف الإنسانى، وهدف الترويح عن النفس أو التسلية.

ودائما يتيح العمل المسرحى مجالا للتعليق المتضارب، واختلاف وجهات النظر، وهذا أمر طبيعى مرده اختلاف سبل تناول المسرحية، وتباين النظرة فى الحكم عليها، وإلى تعدد الثقافات، وموقف الناس منها، ومن هنا تنبت فكرة التضامن الاضطرارى بين جمهور الصالة ورجال المسرح فجميعهم بمثابة نقاد يحللون المسرحية، وينظرون إليها بأسلوبهم. ومن فكرة التضامن هذه، تنشأ المشاركة الوجدانية، التى بدونها لا تتحقق رسالة المسرح، بل لا تعرف المسرحية طريقها إلى النجاح سبيلا.

الفصل الأول

- تحديد هدف المسرحية الذى أراده المؤلف.
- المسرحية بوصفها أدبا.
- الرمزية الخارجية فى المسرحية.

تحديد هدف المسرحية الذى أراده المؤلف

إن لكل شيء فكرة، أو مقدمة صغرى – كما يقولون فى علم المنطق – ونحن لا ننجح فى تعليل كل هذه المقدمات المنطقية الدقيقة.

إلا أننا، باعتبارنا مخرجين، نطالب دائما كتاب المسرحيات، بأن يبينوا الهدف الذى يرمون إليه فى مسرحياتهم، وأن يجعلوا هذه الهدف نقطة البداية، وهذه هى المقدمة المنطقية.

إذن، فالفكرة الأساسية فى المسرحية هى بداية العمل فيها، وإذن فالمسرحية الخالية من المقدمة المنطقية، مسرحية بلا موضوع.

فمثلا المقدمة المنطقية، أو الفكرة الرئيسية، لمسرحية «روميو وچولييت» هى أن الحب العظيم، يتحدى كل شيء حتى الموت نفسه. والفكرة الرئيسية لمسرحية «الملك لير»: هى أن الثقة العمياء تؤدى بصاحبها إلى الدمار، وفى مسرحية «ماكبث»: أن الطمع الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه. وفى «عطيل»: أن الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على مناط حبها.. وأما الفكرة الأساسية فى «الأشباح»: فهى الوراثة، وقد استمد إبسن فكرتها من آية وردت فى التوراة تقول: «إن الأوزار التى يرتكبها الآباء، يقع إصرها على الأبناء، أو أن الآباء يأكلون الحُصرم، والأبناء يضرسون».

ومما سبق، يتضح لنا، بوصفنا مخرجين، أنه لابد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم، سليمة التكوين. ومن الممكن أن يكون هناك أكثر من طريقة لصياغة هذه الفكرة، إلا أنه مهما اختلفت الصياغة، فإن الفكرة تبقى هى هى، بحيث لا يطرأ عليها أى تغيير.

إن أية مسرحية أو أى موقف من المواقف، لا يبلغان من القوة القدر الكافى لأن ينتهى بنا إلى نتيجة معقولة، أو فكرة أساسية واضحة، لا غموض فيها ولا التواء، إلا بوجود مقدمة منطقية. (أو فرض أولى كما يقول المناطقة). وهذه المقدمة أو الفكرة الأساسلة هى التى تتولى هداية المخرج والممثلين إلى الهدف المنشود.

والمخرج الملتزم بفنه، عليه ألا يقبل إخرج مسرحية تكون فكرتها فكرة زائفة، أو فكرة رديئة التكوين. فكُتّاب مثل هذه المسرحيات، يضربون على غير هدى، لكى يملأوا الزمان والمكان، بحوار لا هدف له ولا غاية، بل بموضوعٍ مشتت مفكك، لا تجمع بين أوصاله صلة.

وليعلم كل مخرج، أن الفكرة الأساسية الجيدة من نوعها، تتألف من ثلاثة أجزاء لا غنى عن كل منها للمسرحية الجيدة، وهذه الأجزاء الثلاثة هى: المقدمة المنطقية - الصراع - ثم التبذير والتلف، الذى يوصل لنهاية المسرحية. ولن يمكن أن تدب الحياة فى الفكرة الأساسية. إلا حينما يدافع الكاتب عن هذا الجانب أو ذاك من المشكلة. وعليه أن يبرهن للمتفرجين والقراء من خلال مسرحيته على ما يعتقد أنه الحق، ومناط الصواب. إذن، فالفكرة الأساسية أو المقدمة المنطقة، هى القوة الكامنة وراء كل ما يصدر عن شخصيات المسرحية من أفعال.

وليس معنى ذلك أننا - باعتبارنا مخرجين - نُلزم المؤلف المسرحى بأن يبدأ مسرحيته بمقدمة منطقية، أى «فكرة أساسية».. لا.. بل فى إمكانه أن يبدأ بشخصية من الشخصيات المسرحية، أو حادثة، أو بفكرةٍ بسيطة، ثم تنمو هذه الفكرة أو الحادثة بعد هذا وتكبر، ومن ثمة يكشف الموضوع عن نفسه قليلا قليلا، وسيكون فى هذا الكفاية.

وقد يتساءل البعض: هل من الممكن كتابة مسرحية ذات مقدمتين منطقيتين؟ ونجيب: نعم، هذا ممكن. إلا أن مسرحية من هذا القبيل، لا يمكن أن تكون مسرحية جيدة. فالمؤلف لا يستطيع أن يسير فى اتجاهين مختلفين فى وقت واحد، لأنه إذا كان يجد من العناء ما فيه الكفاية لكى يقيم حجته على فكرة أساسية واحدة، فكيف به أمام فكرتين أو ثلاث؟

إن المسرحية التى تشتمل على أكثر من فكرة واحدة، لا يمكن إلا أن يسودها التشويش والاضطراب. كما أن التمثيل الفائق، والإخراج الشائق، والحوار البديع، عوامل تضمن للمسرحية نجاحها فى بعض الأحيان.

والمخرج الواعى هو الذى يؤمن أولا بفكرة المسرحية التى يتصدى لإخراجها، حتى يمكنه مستقبلا، ومن خلال مكونات العرض المسرحى، وعن إيمان وتثبت، أن يقيم الدليل على صحة هذه الفكرة الأساسية، بحيث تصبح حقيقة مؤكدة واضحة المعالم أمام جمهور المشاهدين، وباختصار، نريد أن نقول إن المقدمة المنطقية الجيدة هى المقدمة التى تُصور المؤلف نفسه وتردد أنفاسه.

والمسرحية التى لا تشتمل على مقدمة منطقية واضحة تصل إلى الأفهام فى غير لبس ولا إبهام، تكون مسرحية ذات شخصيات هامدة خامدة. لا أثر للحياة فيها، شخصيات لا تدرى لماذا وجُدت، ولماذا كُتب عليها أن تقترف جريمة كاملة، ولماذا فرض عليها أن تلغو بحوار زائفٍ مصطنع خالٍ من الصدق، ولا يستند إلى شىءٍ من المنطق.

إن الكاتب المسرحى الذكى، هو الذى يدقق النظر فى أماكن جريان الأحداث بالمسرحية، ثم يتذكر طفولته مثلا، أو شيئا مما رأى أو حدث أمامه، أو شيئا مما قرأه، وقد يعود بذاكرته إلى منازل أقاربه وأصدقائه، أو يفكر فى مؤثرات اجتماعية، أو اقتصادية، أو سياسية، ثم يترك لخياله العنان، ليصوغ من كل ذلك فكرة مسرحيته الرئيسية أو مقدمتها المنطقية.

ومن المعروف أنه ليس هناك فكرة أساسية واحدة يمكن أن تكون بالضرورة حقيقية عالمية شاملة. فالفقر مثلا، لا يؤدى دائما إلى الجريمة، لكن الكاتب المسرحى إذا اختار هذه الفكرة، فهو يؤدى إلى الجريمة فى تلك الحالة.

كما أنه من المستحيل فى المسرحية الحسنة البناء والحبكة تعيين مكان المقدمة المنطقية بالضبط. والكاتب الواعى هو الذى يضع نُصب عينيه حقيقةً يراعيها أثناء كتابته للنص المسرحى، وهى أنه لا ينبغى أن ينال أى جزء من أجزاء العمل الفنى نصيبا من الأهمية أكثر مما تناله سائر الأجزاء الأخرى. ومن هنا، فلا المقدمة المنطقية ولا أى جزء آخر من أجزاء المسرحية، يصبح أن تكون له حياته المستقلة المنبعثة من ذاته، دون سائر الأجزاء الأخرى، بل يجب أن تمتزج سائر الأجزاء لتبدو كلا منسجما وفى توازن تام. ولا شك أن هذا الترابط والتنوع والتوزيع الواعى لأجزاء العمل الفنى يكون

له أكبر الأثر فى عملية التكامل النهائى للعرض المسرحى، فيخلق نوعا من الإيقاع المتنوع المتجدد، والهارمونية الواضحة، التى تضفى على العمل المسرحى الترابط والموضوعية، فتضمن له النجاح.

وللمخرج الحق فى تحديد «التيمة» أو «الثيمة» الرئيسية فى المسرحية التى يُخرجها، بحيث يوجد فى النص المسرحى ما يؤكد رؤيته هذه.. فمثلا: قام المخرج «فرانكلوزيفاريلى» فى الستينيات بإخراج مسرحية روميو وجولييت لشكسبير على أساس أن تيمتها الرئيسية تكمن فى الصراع والتعارك بين أسرتى روميو وجولييت، وجاءت قصة الحب مكملة للأحداث. وفى نهاية المسرحية، جاء السلام والمحبة نتيجة منطقية لهذا الصراع.

ولما كان المسرح له طبيعته الحية التى تجد انفعالات مباشرة مع الجمهور، فقد استغل هذه الظاهرة المخرجون الواعون وجعلوا منها نظرية أو رؤية جديدة فى عالم الإخراج المسرحى الحديث.

فمثلا: كان شكسبير يُفسَّر فى العصر الفيكتورى تفسيرا خاطئا، واستمر هذا التفسير لسنوات طويلة حتى مطلع القرن العشرين، إلى أن فَسّر نفر من عمالقة المخرجين الإنجليز، منهم «جرانفيل باركر»، عشرة من نصوص شكسبير ليقف المخرجون على حقيقة الهدف الرئيسى لمسرحيات شكسبير، وتوالت الكتابات والتفسيرات فى هذا الصدد، فقام أستاذ المسرح البولندى «يان كوت» فى الستينيات بتقديم كتاب جديد بعنوان «شكسبير معاصرا»، أعاد الحياة بشكل جديد لمعظم مسرحيات شكسبير، وبعد ذلك جاء إخراج «بيتر بروك» المخرج البريطانى لنصوص شكسبير عملا مبتكرا يقوم على أساس نظريات وتفسيرات «يان كوت».

وتأسيسا على هذا التطور، ربما يكون هناك تفسيرات ونظريات أشد حداثة لنصوص شكسبير وغيره من كبار الكتاب المسرحيين تظهر مع تطور عصرنا (الحادى والعشرين، وما بعده) ويطبق هذه النظريات والتفسيرات مخرجون دارسون واعون ليجسدوا لنا باللغة المسرحية، رؤىً جديدة وحديثة لأعمال هؤلاء الكتاب الكُتّاب الكبار.

المسرحية بوصفها أدبا

تُكتب المسرحيات، أساسا، للتمثيل لا للقراءة، وقد تُقرأ المسرحيات الجيدة أيضا بوصفها أدبا جيدا. ومن هنا، كان نشر المسرحيات عملا مقبولا ولا غبار عليه. على أن السبب الذى من أجله ظهرت المسرحيات، كان الأداء والتمثيل، ومما هو فطرى فى طبيعة الفن المسرحى، إن اللفظة المكتوبة، تترجم، ولابد، إلى كلام منطوق وفعل.

وقد عرف مخرجون وممثلون كثيرون تلك المسرحيات التى تصلح كثيرا للقراءة، ولا تصلح كثيرا للتمثيل. وتُزود عادة نسخة المسرحية التى تنشر للبيع بتفصيلات وإضافات وصفية، لكى يتمكن القارئ، بقدر المستطاع، أن يتصور المنظر الذى كان الكاتب المسرحى يضعه نصب عينيه وهو يكتب الفعل والحوار.

ولكن ليس معنى ذلك أن يلتزم المخرج بهذه الإضافات والتفصيلات الوصفية فى أثناء إخراجه للمسرحية.

وقد تُزوّد المسرحيات بمقدمات طويلة وإدماج أوصاف تفصيلية للفعل وللشخصيات. والتاريخ يروى لنا أن من أعظم الصور المسرحية شعبية، وأعلقها بنفوس الجماهير، وأشدها إثارةً لها، تلك المسرحية المرتجلة، أو Commedia dell-arte التى ظهرت فى القرن السادس عشر، والتى كانت من ذلك الأسلوب الذى يعتمد العمل المسرحى فيه على الجهود الذاتى الذى يقوم به الممثلون فى أثناء تصويرهم للشخصيات الهزلية، فلم يكن لهذه المسرحيات المرتجلة أصل مكتوب، وكان لهذه المسرحيات «سيناريوهات»، تُعطىِ، فى منظر بعد منظر، أوصافا للفعل. وقد بقيت هذه «السيناريوهات» مجردة من التفصيلات، وخالية من الحوار. وقد حفظت لنا مذكرات بعض من كانوا يترددون على مسارح هذه الملاهى المرتجلة لحسن الحظ، أوصافا حية قوية لأهدافها ومدى تأثيرها. غير أننا لا نملك من أمرها بعد هذا إلا أن نضرب فى عالم الحدس والافتراض، وتخيل ما كانت عليه نصوص تلك المسرحيات.

والمسرحيات التى بقيت خالدة على مر الزمان، هى تلك المسرحيات التى تتسم بالصبغة والتكوين الأدبى الذى حفظ لها مستواها على مر العصور.

إن الكُتاب المسرحيين المحترفين لا يقصدون، بل لا يرغبون فى أن يصطبغوا بصبغة أدبية فى مسرحياتهم، لكن الذى يصعب عليهم حقا هو أن يصرفوا أذهانهم عن فكرة وجوب أن تكون المسرحية قطعة من الأدب. على أن المسرحية إذا كانت ذات صبغة أدبية، بالإضافة إلى كونها مسرحية جد صالحة للتمثيل، كان هذا أفضل بكثير، إلا أننا ونحن ننتج المسرحيات لا نحاول – أساسا – أن ننتج أدبا، بل نحول القطعة الأدبية إلى قطعة فنية مستغلين فى ذلك خشبة المسرح بإمكاناتها، والممثلين، والجمهور أيضا.

إن دائرة اختصاص الأدب شىء بعيد كل البعد عن دائرة اختصاص المسرح، فالأدب شىء يُكتب للفرد. ولكن، هل دائرة اختصاص المسرحية شىء مقصور على خشبة المسرح أو على شاشة السينما أو على قناة التليفزيون؟.. لا.. إن المكتبات – وبالأحرى دور الكتب – قد خلدت الأدب المسرحى الذى أنتجته جميع العصور، والمسرحيات التى غالبت الزمن حتى وصلت إلينا هى مسرحيات ثمينة نعزها ونقدرها بوصفها أدبا ومسرحا فى آن معا. وقد يصنع الكاتب والمخرج والممثل خيرا إذا اطلعوا على روائع مسرحيات هذا المستودع الزاخر، لأنهم بهذه الطريقة وحدها قد يفهمون الرابطة التى تربطهم بالتقاليد المسرحية التى ورثناها عن الماضى، وقد يفهم كل منهم وظيفته سواءً كان كاتبا، أو مخرجا، أو ممثلا من ممثلى الحاضر.

إنه من المؤسف حقا أن عدد الكُتاب المسرحيين الذين يكتبون مسرحيات لها قيمتها بوصفها أدبا مسرحيا، يفوق بكثير عدد الأدباء الذين يكتبون مسرحيات صالحة للمسرح، ولكن من المعروف أن المسرحيات إنما تكتب للتمثيل أمام جمهور من النظارة، ولا تكتب لكى يقرأها فرد واحد فى غرفة مكتبة. وفى كثير من الأحيان، تمثل المسرحيات التى لا تستطاب قراءاتها تمثيلا حسنا. والمقياس الذى نستدل به على أن المسرحية الجيدة هى أيضا أدب جيد، هو ما إذا كانت تلذنا قراءتها، كما يلذنا تمثيلها، فهذا هو المقياس الوحيد الثابت الذى نزن به الأدب المسرحى.

الرمزية الخارجية فى المسرحية

إن استخدام العُقدة الثانوية المتصلة بموضوع الرواية الأصلى، ليس من الأشياء كثيرة الاستعمال فى مسرحياتنا الحديثة. على أن ثمة طرقا أخرى يستطيع الكُتاب المحدثون أن يسلكوها، والمخرجون الواعون أن يفهموها ويعوها. ولعل أهم هذه الطرق، طريقة تأكيد شخصية البطل بالربط بينها والمثل الأعلى، أو بينها والعقيدة، أو بينها والطبقة، تأكيدا ليس من الضرورى أن يتم التعبير عنه بالإسراف فى استعمال الكلام الطويل.

فعصرنا عصر من عصور المُثل العريضة، عصر العقائد التى تجتذب الأفراد حتى لتستوعبهم استيعابا... عصر الطبقات الكبيرة، حتى طغاة هذا العصر، تتميز شخصياتهم بشىء من هذا.

ولقد اشتد ميل الناس اشتدادًا كبيرًا، فى السنوات الأخيرة، إلى العقائد التى لا شأن لها بالدين.

ولقد كان اتجاه الأدب، منذ سنة ١٧٨٩م. شأنه فى ذلك شأن الحياة، نحو التعبير عما يخامر أفئدة الشعوب من الأخذ بالأساليب الاشتراكية، ونحو تجميع الشخصيات وفقا لمقاييس أكثر شمولا، وإن تكن هذه المقاييس الأكثر شمولا، ربما أمكن أن يُعبر عنها تعبيرا رمزيا بواسطة شخصية واحدة ذات ذكاء فذ وبصيرة نافذة. وفى بعض الأحيان، كان الأدب يتجه نحو الإنكار التام للشخصية، وفى أحيان أخرى نحو تحقيق الشخصية عن طريق التكتيل والجماعية.

والمخرج الدارس الذكى هو الذى يكون على علم تام بتلك التيارات الأدبية والفكرية، حتى يقدم لجمهور عصره ما يتوافق وذوقه العام، وثقافته وآماله وطموحه. والراجح أن تمثيل مسرحية المستقبل التى تعبر عن هذه الاتجاهات، نحو عرض القوى والطبقات والعقائد الأعظم شأنا، إما سيكون بصورة معنوية، أو بصورة رمزية، نلمسها فى

ظهور شخصية مجسمة ممثلة للقوة أو للطبقة أو للعقيدة، وبالتالى سُيلزم هذا المخرج أن يقدح زناد فكره، ويطلق لعنان فنه الانطلاق، لمحاولة تجسيم هذه الشخصية المحورية فى المسرحية بأسلوبٍ فنى متميز، يصل إلى أفهام وقلوب المشاهدين دون لَبْس أو غموض، وهذا ما يمكن أن نسميه بالرمزية الخارجية فى المسرحية.

ونحن كمخرجين، نلمس فى مثل هذه المسرحيات محاولة من الكتاب للتشبث بهدف من الأهداف خارج شخصيات المسرحية، ومعالجتهم لهذا الهدف بوصفه قوة، أو رمزا للقوة، تعمل من الخارج على موضوع الرواية: أو أنهم يعالجونه بوصفه كتابة عن مجال أوسع مدىً للموضوع.. مجال يصل الشخصيات المسرحية بالعالم دون قيد. وهذه الرمزية الأدبية الخارجية تخدم الغرض المضاعف الذى تمتزج فيه جو واحد بين الشخصيات المتنوعة فى المسرحية، بحيث تربطهم بجمهور النظارة، وبالعالم الخارج عن نطاق هذا الجمهور، وبين إيجاد شيءٍ من الايحاء بقوىً أخرى زيادة عن الأحداث التى تجرى فوق المسرح. وتظهر الرمزية الخارجية كما قلنا فى صورة شخص. وفى هذه الحالة، تربط نفسها باستعمال القوى الخارقة للطبيعة. وبالتالى سُيعمل المخرج خياله لتجسيم دخول هذا الشخص إلى خشبة المسرح أو الإيحاء بظهوره أو وجوده مستعينا فى ذلك بكل الإمكانيات المسرحية المتاحة بمسرحه. إلا أن مثل هذا الشخص الرمزى يستبعد عادة فى المأساة الحديثة، لأنه قد انتهى الشعور القديم بالقَدَر، والإيحاء بقوةٍ خارقة للطبيعة لم يعد يلائم الفكر الحديث، وقد حل العلم وتفسير الحقائق بالوسائل الطبيعية محل الخرافات، فأصبح الايمان مؤثرا مباشرا لطبيعة البشر. ولا يتجلى هذا التبدل فى وجهات النظر كما يتجلى فى اختفاء الموضوع اليونانى القديم، الذى يقوم بأن أسرة ما قد حكمت عليها المقادير بالهلاك، والاستعاضة عن ذلك باستعمال الوراثة التى أصبحت هى القدر فى حياتنا التى نحياها اليوم. فالشخص الملحد، ورجل العلم فى هذا العصر، يريان فيها من الرعب وإلقاء الذعر فى القلوب، ما كانت ربات المقادير الثلاث تلقيه فى قلب الرجل اليونانى القديم. وأشهر الأمثلة التى استخدمت فيها الوراثة، هو ما نراه فى مسرحية «الأشباح» للكاتب إبسن، إلا أن هناك أمثلة أخرى

كثيرة فى المسرحيات الحديثة استخدام الكُتاب فيها عنصر الوراثة بما لا يكاد يقل قوة عما استخدمها فيه إبسن.

والمخرج الذى يتعرض لإخراج مأساة فى عصرنا الحديث، عليه أن يحدد فيها عنصرها الأصيل، والعنصر الأصيل فى المأساة الرفيعة، هو روحها العالمى الشامل. فإذا لم يعثر على هذا العنصر فيها، فلسوف تسقط المأساة مهما كانت حسنة الكتابة، ومهما كان موضوعها كاملا، ومهما كانت شخصياتها مرسومة رسما أنيقا بارعًا، ومهما حاول بكل طاقاته الإبداعية الخلاَّقة أن يبهر الجماهير فى إخراجه لمأساة افتقدت الروح العالمية الشاملة.

الفصل الثانى

- شكل النص المسرحى (التراجيديا - الكوميديا - التراجيكوميديا).
- النظرية البنائية فى المسرحية.
- الشكل والمضمون.
- الحوار.
- الصياغة الفنية للحوار.
- الصراع الدرامى.
- لحظة الكشف عن موضوع المسرحية وشخصياتها.

شكل النص المسرحى

لكل نص مسرحى شكل أو صياغة مسرحية كوَّنها وبناها مؤلف النص تبعا لرؤيته. والمخرج المثقف الواعى هو الذى يحدد ويفهم عند قراءته الصفحات الأولى من النص أن هذا النص يندرج تحت أى من الأشكال المسرحية، فبناءً على هذا التحديد سيضع خطة إخراجه للنص وطبيعة التنفيذ الفنى للعمل المسرحى ككل.

وعلى المخرج أن يعرف أن هناك ثلاثة أشكال رئيسية من أصناف الدراما، ومنها تتفرغ أشكال أخرى متنوعة فى أسلوب الكتابة المسرحية. والأنواع الثلاثة الأصل تنحصر فى:

١ - التراجيديا:

وهى تعتبر أرقى وأنبل وأعظم الأشكال الدرامية، وأصعبها فى الكتابة، بل وفى الإخراج أيضا، وهى عادة تصف الشخصيات وهى فى حالة معاناة شديدة من المصائب الفظيعة، والمؤلف الذى يكتب مسرحية تراجيدية يتخير أوقات الأزمات الشديدة فى حياة شخصياته، ويختبر تلك الشخصيات على مفهومها للحياة وتعمقها فيها وعاطفتها، والمتفرج فى هذه الحالة يكتسب مزيدا من الحكمة والبصيرة، ويعيش لحظات غاية فى الروعة والجمال، ويزداد إعجابا بالإنسان حتى فى هزيمته، وتثار لديه التساؤلات الجدلية العميقة حول علاقة الإنسان بالقوى الإلهية وبالعالم، وبغيره من الناس، بل وبنفسه، وعلاقة الإنسان بالخير والشر، والعذاب والمتعة، والاختيار والغرض، والمسئولية وعدم المبالاه، والحرية والقيد. عموما تثار التساؤلات حول طبيعة الإنسان والكون والمجتمع والأخلاق والعلاقات بين الأفراد.

والمؤشرات الأدبية التى ترشد المخرج إلى أن النص الذى بين يديه «تراجيديا»، هى أن تكون المسرحية التراجيدية عبارة عن مجموعة من الأحداث الجادة المترابطة على أساس سببى ومعقول، ومحتمل الوقوع تماما، كما عَّرفها أرسطو فى كتابه فن الشعر على أنها «محاكاة فعل جليل»، كامل، له عِظَم ما، فى كلام ممتع.. محاكاة تمثل هذه الانفعالات.

ولما كانت التراچيديا عند أرسطو هى محاكاة فعل جاد ليس به هزل، لذا على المخرج الذى يتعرض لإخراج تراچيديا ما أن يبحث فى هذه التراچيديا عن أساس الفعل المسرحى، ويلزم أن يكون هذا الفعل نبيلا جليلا ذا مغزى، عظيم الحجم أى له طول معين بلغة معينة ذا إيقاع ولحن ونشيد، ولابد أن تتم عن طريق أشخاص يحاكونه وليس عن طريق السرد القصى مثلا، وعلى أن تثير هذه المحاكاة فى نفس المتلقى عاطفتى الخوف والشفقة، مما يؤدى إلى تطهر نفسه من مثل هذه الأفعال.

والبطل التراچيدى لابد أن يكون شخصا ذا قيمة وقدْر، فمثلا لو فرضنا أن هناك شخصا محدود العقل يصارع ظروفا فاجعة، ولا يستطيع أن يعبر عن نفسه أو عن موقفه أو عن شىء آخر، هذا بالتأكيد سيثير الضحك بدلا من الاهتمام به، والمفروض أن يكون البطل التراچيدى شخصا مستقل الفكر والسلوك، لديه المقدرة على الخوض فى المشكلات، والمقدرة على أن يزيد من قدراتنا الإنسانية على الفهم والتعاطف من أَجْل إحداث الأثر المطلوب.

ولكى نضمن - كمخرجين - تعاطف الجمهور مع مسرحيتنا التراچيدية، فلابد أن يكون بطلنا التراچيدى إنسانا مثل بقية البشر، فالتعاطف بين الإنسان والإنسان الذى يشبهه يكون أقوى أنواع التعاطف.

كما أن نقطة ضعف البطل التراچيدى، أو الزلة هى التى تفرق بين الكوميديا والتراچيديا. فالتراچيديا هى أننى أتعاطف مع إنسان مثلى على نقطة ضعفه، أما الكوميديا فإننى أضحك على المبالغة فى تصوير الشخصية، والمبالغة فى تصوير نقطة الضعف.

وفى التراچيديا يجد المخرج أن البطل المأسوى يكتسب الحكمة عن طريق المعاناة ويصبح أكثر تعقلا، ولكنها معاناة تؤدى إلى فقدان البراءة، وفقدان البراءة عملية مأسوية حيث أنه فقد شيئا جميلا، وبالرغم من ذلك أصبح أكثر تعقلا، ولكنه فى نفس الوقت أصبح قادرا على ارتكاب الشر. وفى التراچيديا نجد أيضا أن محاربة الشر لا تتم إلا بالشر.

ففى مسرحية (ماكبث)، نجد أن ماكبث رجل شجاع، قوى، عطوف، كل ذلك قبل ارتكاب الجريمة، وفى لحظة فقدانه للبراءة يقدم على قتل الملك، وبعد ارتكابه للجريمة،

أى ارتكابه للخطأ المأسوى، يمر بسلسلة من الانحرافات، إلى أن يصل لأن يكون دكتاتورا، ويقتل أقرب الأصدقاء إليه (بانكو) ويحرق قلعة (ماكدوف) ويقرر قتل زوجته وأولاده.

وهكذا تغير (ماكبث) بعد فقدانه للبراءة، فنجد أن (ماكبث) بعد ارتكاب الخطأ المأسوى، غير (ماكبث) قبل ارتكاب الخطأ المأسوى.

وإذا أمعن المخرج النظر وركز التحليل فى النص التراچيدى لوجد أن البطل المأسوى (التراچيدى) لكى يكون بطلا تراچيديا لابد أن يرتكب الخطأ المأسوى عن اختيار وتعمد، ولابد أن يرتكبه نتيجة خطأ فى ذاته وليس نتيجة عوامل خارجية من أجل أن يكون سقوطه سقوطا حتميا، سواء بالموت، مثل المسرح الإغريقى أو الكلاسيكى، أو السقوط بالتحول من السعادة إلى الشقاء أو العكس، مثل المسرح الحديث.

والبطل المأسوى فى التراچيديا لابد أن يكون مدركا للخطأ الذى سيرتكبه، أو الذى ارتكبه بالفعل، ومدركا لعقابه (فماكبث) قبل ارتكابه للخطأ بقتل الملك يدرك ذلك، وبعد قتله يدرك نتيجة هذا القتل، ويتضح ذلك من عذاب ضميره.

وبالتالى يجب على مخرجى التراچيديا أن يبحثوا عن موقف ارتكاب البطل المأسوى لخطئه فيركزوا بالأداء والحركة ومكونات العرض المسرحى على هذه اللحظة حتى يضمنوا تعاطف الجمهور مع البطل مستقبلا، فهذا الخطأ هو الذى يجعل البطل المأسوى يزداد نبلا فى أعين النظارة.

والبطل المأسوى فى المسرح الإغريقى لابد أن يتحمل جزءا من خطئه إن لم يتحمله كله، ففى (أوديب) مثلا نجده يتحمل مسئولية مباشرة لما حدث ولهذا يعاقب ويسقط كبطل مأسوى.

والمخرج الدارس «الأكاديمى» هو الذى يعلم تطور مفهوم البطل المأسوى على مر العصور، فيعرف مثلا أن البطل المأسوى فى المسرح الإغريقى كان إلها أو نصف إله أو ملك، وذلك حتى تكون الشخصية عظيمة لها شهرة واسعة، وفى عصر الكلاسيكية

الحديثة استمر مفهوم البطل كما هو تقريبا، وفى عصر شكسبير أيضا استمر مفهوم الملك أو الأمير هو الشخصية التراچيدية، وهذا ما يتضح من أعمال شكسبير، أما فى المسرح الحديث، فالمتغيرات الكثيرة التى أحدثتها الاكتشافات العلمية، أدت إلى سقوط التفكير الخرافى أو الغيبى، وأصبح الإنسان العادى يتقدم حتى يصبح فى مقدمة الحياة وليس فى خلفيتها، ومن ثم أصبح البطل المأسوى إنسانا عاديا.

٢ - الكوميديا:

إذا كانت التراچيديا تصف الشخصيات فى حالة الشقاء، فإن الكوميديا على النقيض منها تماما، فهى تصور الشخصيات فى مواقف هزلية فَكِهه، وأفعالها مناقضة للسلوك العام الذى اصطلح عليه المجتمع، من أجل إثارة ضحك المتفرجين على حماقات البشر بدلا من البكاء عليها. والنهاية فى الكوميديا عكس التراچيديا أيضا، فإذا كان البطل التراچيدى ينتقل من حال السعادة إلى الشقاء، فإن البطل الكوميدى ينتقل من حالة التأزم والارتباك إلى السعادة والراحة النفسية. والكوميديا لا يجب أن تنتهى أبدا بموت أحد الشخصيات الرئيسية عكس التراچيديا، والتى فى أغلب الأحيان تنتهى بموت الشخصية الرئيسية، أو عدد من الشخصيات الرئيسية.

والمخرج الناجح هو الذى يستغل ميزة الكوميديا فى إثارة الضحك وروح الفكاهة لدى المتفرجين، كما يستغل التراچيديا فى إثارة عاطفتى الخوف والشفقة لديهم فالضحك يعتبر صفة من الصفات التى ينفرد بها الإنسان عن غيره من المخلوقات الأخرى ولذلك تستغل الكوميديا هذه الصفة لتجعلها من أهم مميزاتها، ويلجأ المؤلفون الكوميديون إلى معالجة أغلب الموضوعات سواء كانت جادة وهامة أو تافهة بالشكل الكوميدى، عن طريق تحميل العادات والتقاليد المألوفة لدى الناس إلى أشياء أخرى شاذة جديدة عليهم، عكس ما تعودوا عليه، أى معالجة الموضوع فى صورة من التناقضات التى تثير الضحك وتولّد المتعة للمتفرج، وتجعل المتفرج يشعر بانتصار الشىء المألوف الذى تعود عليه فى الحياة، على الشىء غير المألوف الذى يمكن أن نطلق عليه بأنه شاذ. فمن الطبيعى أن أى إنسان – ولو حتى فى الحياة العادية – يأتى بأفعال عكس

ما تعودنا وألفنا عليها كبشر فى المجتمع، فإن ذلك يجعلنا نَصِف هذه الأفعال (بالأفعال الشاذة)، بل وتثير ضحكنا أيضا. وهذه الميزة هى التى اعتمدت عليها الكوميديا.

ومخرج المسرحيات الكوميدية دائما يبحث فى النص الكوميدى عن التباين فى الشخصيات والمواقف، فهى التى تفجر الكوميديا والضحك لدى المتفرجين. فمثلا وجود شخص أعرج وسط مجموعة عرجاء لا يشد انتباه المتفرج إليه، أما وجود هذا الشخص الأعرج وسط مجموعة سليمة البناء الجسدى، سوية، فهذا ما يلفت الأنظار إليه، وعليه فإن أفعاله ومواقفه (المتباينة عن غيره) ستؤدى إلى جذب انتباه المتفرج.

وإذن فالكوميديا تختلف عن المأساة فى «المادة الموضوعية، وفى الأسلوب وفى تصوير الشخصيات، وفى البناء.

وللكوميديا أشكال عديدة، يلزم على المخرج أن يعرف نوعياتها وصفاتها وكيفية معالجة الموضوعات فيها، وذلك حتى يستطيع أن يضع خطة إخراجه للمسرحية وقد راعى الهدف الذى من أجله كُتبت الكوميديا.

وهذه الأشكال نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

(أ) الكوميديا السلوكية: وتعتمد على رسم السلوك والعادات الاجتماعية أكثر من اعتمادها على أى شىء آخر.

(ب) الكوميديا الراقية: وتتصف بالطابع الجاد، وتثير الضحك الخفيف فى المتفرجين ولا تعتمد على انتقاد السلوك أو العادات الاجتماعية بصورة مبالغة، كما فى الكوميديا السلوكية.

(جـ) الكوميديا العاطفية الرومانسية: وتتصف بصفات عديدة كالحب والغرام، والبطل المخلص المثالى أو البطلة المخلصة والعوائق التى تعترض طريق العشاق وما إلى ذلك.

(د) الكوميديا الشعرية: وفيها يتم معالجة الموضوع بشكل كوميدى، ولكن اللغة تكون شِعرية.

(هـ) الكوميديا الهابطة (كوميديا التهريج): وفيها يتم الاعتماد على الحركات البهلوانية، واللفظ الخشن، والعنف البدنى، مما يؤدى إلى إحداث صخب على خشبة المسرح.

(و) الكوميديا الشخصية: وتعتمد على تصوير الشخصية المسرحية أكثر من اعتمادها على أى عنصر آخر من عناصر بناء المسرحية.

(ز) الكوميديا الهزلية (فَارْس): وهى مسرحية هزلية لا تهدف لشىء سوى إضحاك المتفرجين وتسليتهم فقط، وتستخدم فى ذلك كل السُّبل التى تجعلها تصل لغايتها من تهريج ومرح وخفة، والاعتماد الكلى على (الصُّدفة البحتة) والتناقض فى الموقف والحركة والشخصية، والتلاعب بالألفاظ والأقوال الخارجة.. وما إلى ذلك.

(حـ) الكوميديا الدامعة: تعتمد على معالجة الموضوعات على شكل كوميدى ولكن باسراف فى استخدام العاطفة من أجل إثارة شجن المتفرج، بشرط ألا يصل الإفراط فى العاطفة والحزن إلى الحزن القاسى.

وشخصياتها بسيطة، ذو فكر محدود ودوافع محدودة ونهايتها قد تكون سعيدة أو غير سعيدة.

(ط) كوميديا المواقف: وهى هذا النوع من المسرحيات الكوميدية التى تعتمد على بناء الحبكة، عن طريق رسم الشخصيات والمقارنة فى المواقف وسوء فهم الشخصيات لمواقف الشخصيات الأخرى، والحيل الفكرية وما إلى ذلك.

(ى) كوميديا الدسائس: وهى لا تعتمد إلا على تدبير المقالب المحكمة الصنع من أجل إثارة ضحك المشاهدين.

٣ - التراجيكوميديا:

وهو النوع الثالث من الأشكال الدرامية، ويتسمى بأكثر من مسمى مثل: الدراما الرومانسية، الدرام، الدراما، الميلودراما، ويعالج الأفعال ذو الطبيعة الجادة ولكن هذه الجدية غير مستمرة على الدوام، ولكنها وقتية وتنشأ عن ظهور قوىً شريرة تعمل على عرقلة سير الأحداث السعيدة بالنسبة للشخصيات. ويتم حشر أحداث ملهوية

من أجل التخفيف من حدة الحدث الجاد بالنسبة للمتفرج. وإذن فهى تشبه التراچيديا من حيث جدية أحداثها - إلى حد ما - والكوميديا من حيث المواقف الهزلية والشخصيات الملهوية. وعلى هذا الأساس فعالم التراچيكوميديا ينقسم إلى قسمين: خير وشر. ولذا سيجد المخرج عند قراءته لنص تراچيكوميدى أن شخصياته الشريرة تعطى انطباعا مباشرا بالكراهية والبغض، أما الشخصيات الخيرة فتلقى العكس - تلقى العطف والمحبة. وأيضا هى مزدوجة: سعيدة، وغير سعيدة، سعيدة للشخصيات التى سيتعاطف معها المتفرج، وغير سعيدة للشخصيات الشريرة التى تلقى الكراهية من المتفرج. ولكى يضمن المخرج الاستجابة السريعة من الجمهور فى مثل هذه المسرحيات، فعليه أن يركز فى إخراجه للنص على معنى، عقاب المسىء، وجزاء المحسن، وذلك حتى ينشأ لدى المتفرج تأثيران انفعاليان، أولهما الشعور بالخوف على البطل الخير (الأبيض)، وإحساس بالكراهية للشخصية الشريرة (الأسود).

والتراچيكوميديا تتسم فى العادة بمعالجة القيم العارضة أكثر من القيم الثابتة الخالدة، وكذلك الاصطناع والافتعال، ونقص عنصر الترابط العضوى المحكم بين أجزائها.

بالإضافة إلى أن الصراع فى هذا النوع «يكون عادة مبالغا فيه، وبالأحرى مبالغا فى تأكيده، من أجل المبالغة فى تعميق إحساس المتفرج بالشخصيات.

النظرية البنائية فى المسرحية

١ - الحبكة:

الحبكة هى ذلك العنصر فى تقنية المسرحية الذى يضفى شكلا على الفعل الذى يُمثَّل. والفرق بين القصة ذات الحبكة، والقصة الخالية من الحبكة، فرق بسيط جدا. فترابط الحوادث فى القصة الخالية من الحبكة، يأتى نتيجة لورودها طبقا لتتابعها الزمنى. ونسق مثل هذه القصة هى كالتالى: حدث هذا، ثم حدث شىء آخر، ثم حدث شىء ثالث، وهكذا. أما أحداث القصة ذات الحبكة، فتجرى طبقا لتسلسل منطقى، وليس فقط طبقا لتسلسل زمنى. ونسق مثل هذه القصة ذات الحبكة هو كالتالى: لقد جرى هذا الحادث، ولذا جرى هذا الحادث.

غير أننا، بوصفنا مخرجين، يجب ألا نستنتج من هذا بأن القصة الخالية من الحبكة غير قادرة على التشويق، ولكن مثل هذا التشويق، يختلف عن ذاك التشويق الذى تذكيه القصة ذات الحبكة. فهو تشويق واهتمام بحوادث منفصلة. فإذا وجدنا هذه الحوادث تدور حول شخصية واحدة، كما فى القصة التصويرية، فإننا نرى شيئا من تجميع الاهتمام والتشويق. ويمكننا أن نحذف بعض الحوادث، فحذف حادثة من الحوادث قد لا يلحظه أحد. وكلنا نعلم أن المشكلة التى تجابه الكاتب الذى يكتب قصة خالية من الحبكة، هى إثارة اهتمام القارئ بكل حادثة بقدر ما يجد من سبيل.

لذا وجب علينا، بوصفنا مخرجين، أن نبحث فى النص المسرحى عن بداية جديدة مع كل حادثة جديدة، ولا نعتمد كثيرا على التشويق الذى أثاره الكاتب فى بداية مسرحيته، والذى يقل مقداره بانتهاء حادث معين. ولذا وجب على المخرج أن يبحث فى المسرحية ذات الحبكة عن البناء المنطقى للحوادث، ويهتم اهتماما متزايدا عندما تقترب المسرحية من ذروتها، ومن حلها، لأن هذا الاهتمام يساعد على زيادة التركيز والترقب والانتظار.

إننا – بوصفنا مخرجين – نطالب الكاتب المسرحى ببعث الاهتمام والتشويق، وتركيز الترقب والإبقاء على حالة الترقب هذه أكبر فترة فى المسرحية، وذلك حتى يُعد العدة لتخفيف هذا الترقب والاهتمام والتشويق.

إن الحبكة لازمة للمسرحية، أكثر مما هى لأى نمط أدبى آخر، وذلك لأن المسرحية هى فى جوهرها وأساسها تمثيل لفعل.

ولقد ذهب أرسطو إلى أن المسرحية تنطوى على عنصرين هما: الشخصية والحبكة، وأن الحبكة هى العنصر الذى لا يمكن الاستغناء عنه فى المسرحية. وبرغم أن هذه العبارة قد تبدو لأول وهلة أمرا لا يمكن الأخذ به، إلا أن قليلا من الدراسة ستقنع المعارضين بأن المسرحية قد توجد بدون بطل، ولكنها لا يمكن أن توجد بدون الفعل، وبرغم أن كل قصة يجب أن تبدأ عند نقطة معينة وتستمر ثم تنتهى، إلا أن القصة الخالية من الحبكة قد تبدأ عند أى مكان وقد تستمر وقد لا تستمر، وقد تتوقف عندما يتطرق الكلال إلى الكاتب أو إلى الجمهور. غير أن المسرحية وهى تمثيل التسلسل المنطقى للحوادث، يجب أن تبدأ عند نقطة ما فى هذا التسلسل المنطقى. وإذن، يجب أن تتبع النتائج التى تنجم عن العمل الأوَّلى دون أن تحذف أى عمل يشكل جزءا مهما من هذا التسلسل. كما يجب ألا تقف قبل أن تظهر على الأقل النتائج النهائية لتسلسل الحوادث الناجمة عن الحوادث الأولى فى هذه السلسلة. ومن ثم كانت مشكلة البداية، والوسط والنهاية، هى فى معناها الحقيقى أمور لا يمكن أن يستغنى عنها الكاتب المسرحى ويبحث عنها أول ما يبحث المخرج المسرحى، حيث أنها الدعائم أو الركيزة التى يُقام عليها البناء المسرحى ككل.

وهناك مشكلة فنية تصادف الكاتب المسرحى، ألا وهى تقرير النقطة التى يبدأ عندها مسرحيته، إذ على الكاتب بعد أن ينظم حوادث مسرحيته، طبقا لتسلسلها المنطقى، أن يقرر الحادث الذى يجب أن يبدأ به مسرحيته. وقد يبدأ الكاتب مسرحيته بالحادث الأول من تلك الحوادث المتسلسلة تسلسلا منطقيا، إلا أنه مع ذلك لا يعتمد على ذوقه وبصيرته فقط، وإنما يعتمد على التقاليد الفنية عند معاصريه، التى تعتمد بدورها كثيرا على طراز المسرح الموجود، والذى تُمثَّل فيه المسرحيات.

ويجابه كل مخرج مسرحى فى كل عصر عددا من المشاكل الدائمة إزاء طريقة التمهيد المسرحى: إذ عليه أن يعمل على بعث اهتمام الجمهور عند أول فرصة سانحة، وعليه أن يقدم شخصياته لجمهوره واضحة المعالم، ويوضح ما بينهما من علاقات، وعليه أن يوضح فكرة المسرحية، ومشكلتها، قبل أن يقطع فيها شوطا طويلا. وفى الحقيقة إن التمهيد هو المحك الأصيل لقدرة كل من الكاتب والمخرج المسرحى، فالتمهيد يعتبر الأساس المتين الذى يقوم عليه البناء المسرحى كله.

لقد كانت نظرية كُتاب ومخرجى مختلف العصور، وكُتاب ومخرجى مختلف المسرحيات فى الفترة الزمنية الواحدة، تختلف فى مُشكلة إثارة التشويق، فإثارة الاهتمام والتشويق يمكن أن تتم بإحدى طُرقٍ عدة: بجزء من فعل مدهش، أو بظهور شخصية حيوية أو ساحرة، أو بتصوير ماهرٍ لجوٍ أو مكانٍ مُشوق.

وليست مسألة التشويق الذى يمكن بعثه وإثارته فى الجمهور مسألة سهلة، فهى فى الحقيقة تضم العلاقة كلها التى تربط الجمهور بالمسرحية. وقد نستطيع أن نبين عناصر التشويق التى تندرج تحت التمهيد بشكل خاص، دون أن نحلل طبيعة التشويق الكاملة. وبرغم أن الإحساس بالتشويق ليس واحدا فى جميع المسرحيات، إلا أن هذا التشويق الذى يثيره التمهيد، يتألف عادة من أربعة عناصر تتباين فى مقدارها وهى:

الإصغاء بأوسع معانيه وأكثرها إبهاما، وحب الاستطلاع، والترقب، والإحساس بالعطف أو النفور. وهذا يمكن أن يتم بوسائل متنوعة. ولما كان استرعاء الانتباه أمرا فى غاية الصعوبة ما لم تؤازره دوافع قوية، فإن معظم كُتاب المسرح يلجأون إلى دعم الانتباه المباشر بمخاطبتهم أحد المشاعر القوية. ولا شك أن حُبّ الاستطلاع هو أحد هذه المشاعر التى تظهر مبكرة فى التمهيد فى مسرحية جيدة الصنع.

ولا شك أن حُبّ الاستطلاع، هو من أقوى المشاعر التى تتجه إلى الأمام، والتى يمكن أن يعتمد عليها الكاتب المسرحى، ويهتم بإثارتها ومخاطبتها المخرج المسرحى.

وحب الاستطلاع يمكن أن يبعث بعدة وسائل، فقد يبعث بظهور مشكلة فى بداية المسرحية، وقد تكون هذه المشكلة بسيطة جدا، بل مبتذلة، ولكنها موجودة فى

معظم الحالات. وكثيرا ما تنشأ هذه المشكلة عن العلاقة بين شخصيتين رئيسيتين أو أكثر من شخصيات المسرحية.

ولا شك فى أن العلاقة التى من هذا النوع والتى تثير حُب الاستطلاع هى صلة الحب. ولكن صلة الحب هذه ليست إلا واحدة من عشرات من مشاكل العلاقة التى قد تثير حب الاستطلاع.

وإذا دقق المخرج النظر فى النص المسرحى لوجد أن للصراع فى كل مسرحية تُمسْرح حبكة المسرحية. فقد يجد هذا الصراع فى صورة تنافس الخُطّاب على خطبة البطلة، وفى صورة تنافس المتنافسين على العرش، وقد يجد هذا الصراع ذاتيا ضمن طبيعة البطل المعقدة، كالصراع الذى يحس به الفرد بين حبه وبين برِّه بولده، أو الصراع بين حب المرء لامرأةٍ، وبين حبه لوطنه. وقد تكون هذه المشكلة ناجمة عن نُشدان البطل غاية معينة: سيدة، أو تاجا، أو شهرة، أو ثروة، أو ما إلى ذلك.

وإذن نستطيع أن نستخلص مما سبق:

أن التمهيد هو تبيان المشكلة التى تعالجها المسرحية بشكل واضح، سواءً أكانت هذه المشكلة هى تحقيق غاية صراع قوتين متعارضتين داخليتين، أم خارجيتين، أم نتيجةً لعملٍ ما. ويظهر هذا الصراع فى مطلع المسرحية بوضوحٍ فى المسرحيات البسيطة.

٢ - بناء العقدة:

العقدة، هى القصة التى يسويها الكاتب، ويتوسع فيها بالأسلوب الذى يلائم غرضه منها. وغرض الكاتب هو الذى يملى عليه أسلوبه فى كتابه قصته من خلال عقدته.

ويمكن أن تكون العقدة والقصة شيئا واحدا، وإن كان حدوث هذا شيئا غير سائغ وبعيد الاحتمال جدا فى المسرحية الحديثة. فلو أن عشرةً من الكُتاب تناولوا قصة بعينها، ثم شرع كل منهم فى تحويلها إلى مسرحية، لكان من المرجح أن تشتمل كل مسرحية من المسرحيات العشر على عقدة مختلفة اختلافا واضحا عن بقية العقد، لأن كل كاتب سوف يسوى بالبديهة عناصر القصة بالطريقة التى يعكس بها وجهة نظره،

وقد يفضل أن يبدأ من أول القصة، ثم يسير بها بحسب ترتيب الحوادث، أو ربما فضَّل أن يبتدئ من الوسط، أو قريبا من النهاية، ثم يسرد ما فات من الأحداث فى أثناء العرض. وهذا الذى يقرره فى طريقة سرد قصته هو ما نسميه «بناء العقدة». ومن العسير الفصل بين عملية خلق الشخصية، وبين عملية بناء العقدة، تلك العملية التى هى أكثر آلية من عملية خلق الشخصية، وذلك لأن قصة المسرحية سوف تتكشف بوساطة الشخصيات، كما أنها تنبع فى أثناء الفعل.

ويجب ألا يغيب عن بال كل مخرج، أن الفيلسوف الناقد اليونانى «أرسطو» قال: «إن العقدة هى أهم عنصر من عناصر المسرحية». كما يجب ألا يغيب عن بالنا أيضا أن جماهير النظارة اليوم قد سئمت من العقدة القديمة المتخشبة، التى تقوم عليها مسرحيات الأيام الخوالى، فالجمهور الذى يريد أن يشاهد المسرحية التى تقوم على الشخصية التى لا يستطيع إزاءها أن يتنبأ عما توشك أن تفعله فى الخطوة التالية.. فهذا هو الطراز السائد الذى تشغف به الجماهير اليوم.

وبرغم أن المسرحية التى تقوم على الشخصية هى التى يوليها الجمهور أعظم اهتمامه اليوم، فهذا لا يصح أن يغض من شأن العقدة ولا من شأن بنائها، فالعمارة الضخمة تنهار حتما، إذا كان هيكلها الحديدى ضعيفا أو لا وجود له.

ونحن باعتبارنا رجال مسرح نُشبه الكاتب المسرحى فى بنائه لإحدى عقد مسرحياته بالمهندس البارع، أو صاحب الحرفة الصانع الذى يصمم فى عناية وحذق ودقة موضع كل «كمرة» أو «عارضة» فى الهيكل العام. ومثل هذا العمل يحتاج إلى موهبة خاصة ومن طراز معين. فالعقدة تحتاج إلى نوع خاص فى الأذهان لكى يتولى خلقها.. إنها تحتاج إلى نوعٍ من أنواع السليقة الرياضية، وإلى قوةٍ من صنف معين لكى تربط أجزاءها ببعضها البعض، وتسوق الحوادث بالطريقة التى تؤدى منطقيا من حادث إلى حادث (الحادث الذى يليه)، وبعد هذا يتحول ذلك كله إلى مجموع متناسق ينتهى إلى خِتَامِهِ المعقول.

والمخرج دائمًا ما يبحث فى كل مسرحية عن كيانها المسرحى.

لذا فهو يركز فى بحثه عن شخصية البطل الذى يجرى وراء هدفٍ يرغب فى الوصول إليه ويستحق منه ما يبذله من جهد. وليس بالضرورة أن يكون البطل فردًا، بل قد يكون مجموعة.

فمثلا فى المسرحية الحديثة التى تعالج بطريقة مباشرة المشكلات الاجتماعية، ونضال طوائف خاصة من الناس، فى سبيل بلوغ أهداف عامة، يكون البطل غالبا مجموعة من الناس أكثر مما يكون فردا واحدا.

وكل المخرجين المسرحيين يرغبون بل يصرون على أن تشتمل المسرحية على بطل، ثم على هدف. ولكن ليس معنى ذلك مجرد خلق بطل محبوب وهدف جليل، هو خلق مسرحية جيدة، فإذا لم يكن ثمة عقبة تحول بين البطل وبين بلوغه هدفه المنشود، لما أمكن أن تكون هناك مسرحية. ولذا يشترط المخرج فى أى مسرحية يخرجها سواء أكانت مأساة أم ملهاة، أن يتصور نضال البطل فى سبيل الوصول إلى هدفه، وذلك حتى يشاهد الجمهور صراعا بين قوى متضادة تقيم العثرات والعقبات فى طريق البطل، ويحاول هو أن يتغلب عليها. ومن هذا الصدام بين الإرادات المختلفة، ينشأ الفعل المسرحى بصراعاته المختلفة التى قد تكون فى أغوار نفس البطل أو خارجها. وقد يتخذ الصراع صورة الخصم الذى ينشد الهدف نفسه الذى ينشده البطل، وهو من أجل هذا يصر على منع البطل من تحقيقه. وكيفما كان الأمر، فالعناصر الأساسية فى بناء العقدة هى وجود البطل والهدف، ووجود العقبات التى تعترض سبيل البطل، والتى عليه أن يتغلب عليها إذا أراد تحقيق هدفه.

ولكى تكتمل للمخرج المسرحى رؤيته الأدبية للعمل الفنى، وجب عليه أن يلم بأسلوب وطرق فن الكتابة المسرحية على مر العصور، وذلك حتى يكون على علم واعٍ بطبيعة المادة المسرحية التى سيشكلها فى عرضه المسرحى.. فعليه أن يعلم مثلا أن العقدة هى ذلك الجزء من المسرحية الذى أطلق عليه أرسطو اسم «الجزء الوسيط»، وهى أصعب أجزائها تمييزا، ولكنه جزء أساسى. وهى ذلك الجزء الذى يطور العناصر التى يطرحها العرض التمهيدى المسرحى أمام الجمهور. ويعلم مثلا أن العناصر الأساسية

فى تطوير الحبكة هى التعقيد والأزمة، وأنه قد تكون الذروة فى بعض الأشكال المسرحية من ضمن هذه العناصر اللازمة لتطوير المسرحية، وقد تتأخر فى بعض الأشكال المسرحية من ضمن هذه العناصر اللازمة لتطوير المسرحية، وقد تتأخر فى بعض الأشكال المسرحية الأخرى حتى تجىء مع النتيجة، وأن عنصرى التعقيد والأزمة أساسيان، وأن عنصر الذروة غير أساسى، وأن التعقيد يشكل عنصرا أساسيا فى بناء الحبكة، وأن هذا التعقيد يظهر عند إدخال أشخاص، أو حوادث تعيق البطل عن الوصول إلى غايته، أو تذكى الصراع الدائر بين قوتين متخاصمتين، أو ادخال عناصر غير مرتقبة، ترتبط بالتاريخ الذى يسبق أحداث المسرحية. وقد يظهر التعقيد فى حبكة الحب فى شكل منافسة، أو معارضة من الأبوين، أو شيئا من سوء التفاهم (موضوعيا كان أو ذاتيا) بين العشاق فى المسرحيات (وفى الحياة بشكل خاص). فالحب الصادق ليس مفروشا بالورود، لا فى المسرحيات ولا فى الحياة، ولو كان مفروشا بالورود، لما كانت هناك مسرحيات.

وإذا أراد المخرج مساهمة جمهوره فى حوادث مسرحيته مساهمة فعالة، وذلك بانعكاس التعقيدات المسرحية على مشاعره وعواطفه، وجب عليه أن يكون عمله المسرحى محتويا على التشويق، والترقب، وحب الاستطلاع، بجانب التعقيد اللازم لتطوير الحبكة وتعميقها. ولا يخفى على المخرج المُطَّلع أن عقدة المسرحية، هى الحكاية ذاتها، وأن أهم ما يميز العقدة المسرحية، هو أهم ما فيها من مهارة فى البناء، وأنه مما لابد منه لعقدة المسرحية أن تكون واضحة شديدة الوضوح، حتى لا يصعب على المتفرجين تتبعها بالسرعة الضرورية. كما لا يخفى على المخرج القارئ أن ثمة مأسٍ يشتد التعقيد فيها والتشابك، مثل «الملك لير» لشكسبير، حيث نجد فى مثل هذه المآسى يشتد التعقيد والتشابك، كما نجد موضوعًا رئيسيا ألحق به الكاتب موضوعا فرعيا أو أكثر من موضوع فرعى.

أما المهازل، فإننا إذا ركزنا البحث والدراسة فيها كمخرجين مُحللِّين، لوجدنا أن أهمية الفعل ترتفع على أهمية الشخصيات، كما ترتفع فيها قيمة المواقف العابثة غير المعقولة، على قيمة الخطب الباهرة المشرقة، كما تشتمل عادة على عُقد شديدة التشابك والتعقيد، ولا نستطيع أن نتتبع موضوعاتها تتبعا كاملاً.

وبعض المخرجين يجدون فى المسرحيات البوليسية الحديثة فرصة طيبة لمعالجة العُقَد المركبة معالجة بارعة، إلا أن مثل هذه المسرحيات لا تشتمل عادة على أية قيم أدبية ذات بال. والمخرج يستطيع أن يستخلص عُقدة المسرحية من قراءة حريصة واعية، بعد أن يكون قد رتب كل شىء تقريبا، ترتيبا يجعله ينتظر من الجمهور أن يفهمها، إذا شهدها تمثيلاً، من حفلة واحدة.

ثم عليه بعد ذلك، أن يفحص العقدة نفسها بروحٍ نفاذة أقرب إلى النقد بعد الفراغ من قراءتها، وأن يدرس بناءها المسرحى، ويدرس حتى جانب الصياغة «Its Techniques» الأكثر أهمية، ونعنى بذلك أنها مصنوعة صنعة مسرحية جيدة، أو كما يقولون: أنها good theatre، وأن لها فاعليتها فوق خشبة المسرح، وصالحة فى جميع تفصيلاتها لهذا النوع من العرض والإبراز المسرحى أم لا.

والمخرج إذا أراد لمسرحيته عُقدة جيدة مبنية بناءً متماسكا وثيق الأركان، فعليه أن يستشف ذلك من قراءته الأولى للنص المسرحى، الذى سيتعرض لإخراجه، فيلاحظ من خلال النص ألا يكون هناك وقت ضائع هدرا، وأن تتوالى الأحداث الواحدة بعد الآخرى فى تسلسل معقول، وأن تكون معقولية العقدة متصلة اتصالا وثيقا بنمط المسرحية.

لقد وضع النقاد والباحثون فى علم الدراما قواعد وقوانين عامة فنية للكتابة المسرحية، والمخرج المثقف ثقافة فنية عالية عليه أن يكون على علم ودراسة بهذه القواعد والقوانين، حتى يستطيع فهم التطور الدرامى لكل موقف من مواقف المسرحية التى يخرجها.

والقوانين العامة الفنية لتطور العقدة هى على الأرجح القوانين العامة الفنية نفسها فى أى صورة من صور الأدب، فالمسرحية يجب أن تشتمل على طرق كثيرة ملتوية ودورانات تكفل استمرار اهتمام المتفرج حتى نهايتها. ويجب أن تتطور من أزمة إلى أزمة أخرى.

وكلمة أزمة، بوصفها كلمة أدبية، لا تعنى بالضرورة شيئا مرعبا أو شيئا مؤلما جالبًا للغم والحزن، ولكنها مجرد أزمة مثيرة للاهتمام. مجرد حادث مهم، بمعنى قد يستوى

فيه عرض للزواج، أو سقوط هيار من الثلج على بلدة فيدمرها، فَكُل من هاتين الحادثتين أزمة، بمعنى الأزمة المسرحية، والخلاصة العامة لعقدة المسرحية لابد أن تكون شيئا من قبيل هذا القانون.

وكما سبق وقلنا إن للدراما قواعد وقوانين، يلزم لكل مخرج أن يعيها تماما، إلا أن محاولته لإخضاع الفن للقوانين، لا يمكن مطلقا أن تكون محاولة ناجحة كل النجاح، ولا يمكن إلا أن تكون محاولة مساعدة فحسب.

١ - فالتوضيح، أو التعريف أو التمهيد: هو هذا الجزء من المسرحية الذى نعلم منه شخصياتها الرئيسية، ولماذا هم موجودون فيها، وما هى المشكلات التى يبدأون منها.

٢ - وقد يخلق بعض التطور المثير مشكلات جديدة، ويمكننا أن نسمى ذلك «الأزمة الأولى».

٣ - والأزمة الأولى تؤدى طبعا إلى أفعال أخرى، وأحداث أو تعديلات وتحويرات فى الشخصية، قد يكون لها دورها فى نتائج جديدة تدفع بالمسرحية إلى الأمام.

والراجح أن العقدة بأكملها تتدرج فى هذه المرحلة، ولفترة من الزمن من أزمة إلى أزمة أخرى، ويمكن أن تنشأ أزمة جديدة من سبب آخر، وهذا هو ما يمكننا أن نسميه «بالتعقيد».

٤ - وينتهى الفعل أو الموضوع كله باكتشاف نهائى ما أو بفعل من الأفعال أو قرار من القرارات. وهذا هو ما يسمى بالحل - أعنى حل عقدة الموضوع.

والقراءة المسرحية مهمة جدا لنا كمخرجين. فهى سرعان ما ترينا هل الأحاديث كثيبة ثقيلة الأداء؟ وهل تفتقر الشخصيات إلى الاقتناع؟ كما تبرر لنا القوة الدرامية الجلية لأحسن المشاهد، والجاذبية المتعددة الجوانب لأعظم الشخصيات.

إلا أننا ننصح بألا نحفل كثيرا بتطبيق تعريفاتنا لقوانين التأليف المسرحى وصيغه المختلفة تطبيقا حرفيًا صارما، فليس معنى أن المسرحية التى لا ينطبق عليها التعريفات السابقة تكون مسرحية رديئة.. لا.. إن ثمة صورا مختلفة متنوعة كثيرة لبناء العقدة، منها طريقة لم تستعمل إلاّ فى العصور الحديثة، وهى ما تسمى بالـ «Flash-back» أو

«الخطف خلفًا» بمعناها الحرفى، (وهى الطريقة التى يتغير بموجبها سياق الحوادث بحسب تاريخ وقوعها بحيث لا نرى أولا «حالة أو موقفًا situation» ثم يلى هذا عرض الظروف التى أدت إلى هذا الموقف). غير أن كثيرا من المسرحيات الحسنة تشتمل على عقدة ثانوية، أو كثير من العقد الثانوية، أو تشتمل أحيانا على عقدتين رئيسيتين متساويتين فى الأهمية تقريبا، مما يزيد فى تعقيد الفعل، ويضاعف الاهتمام، ويفرج عن الأعصاب (من حلول الاستغراق فى مشاهدة عقدة واحدة).

وكل المخرجين المسرحيين يعلمون تمام العلم أن عقدة المأساة أهم عادة من عقدة الملهاة - بمعنى أن التغييرات التى تطرأ على حظوظ مختلف الناس تغييرات مُبْرمة، وأعظم من أن تنقضى. وقد ظلت المآسى إلى عهد قريب تنتهى دائما تقريبا بموت واحدٍ أو أكثر من شخصياتها الرئيسية، وذلك كما ترى فى جميع مآسى شكسبير. وهذا - على الأرجح - لأن الموت هو الكارثة النهائية الوحيدة، ولاسيما فى أذهان اللذين يفتقرون إلى الخيال وتصور الموت على أنه كارثة.

ونحن كفنانين، إذا تأملنا هذا الأمر بطريقة هادئة يقبلها العقل ولا يأباها المنطق، فقط نرى أنه من السخف أن ننظر إلى الموت على أنه كارثة، لأننا نعلم أننا جميعا سوف نموت يوما من الأيام، وأن الموت الفعلى يكون أحيانا كما هى الحال فى مأساة «الملك لير»، ومأساة «أنطونيو وكليوباترا»، خطأ أقرب إلى الخير منه إلى الشر. إلا أن التقليد الذى جرى عليه الكُتاب فى تأليف مآسيهم وملاهيهم، تقليد راسخ وثابت.

أما عُقدة الملهاة، وبالأحرى موضوعها، فيمكن أن تكون على العكس من عقدة المأساة، عقدة بسيطة قليلة الأهمية، وإن انتهت فى حالات كثيرة متعددة إما بزواج أكثر من اثنين، وهذا الزواج الذى يشبه الوفاة فى المأساة هو تقليد من تقاليد الختام. وجو المسرحية فى الملهاة أقل جدية بكثير حتى لنرانا إلى حين على استعداد لكى نعتقد أن أشد الزيجات تباينا وتنافرا ستكون زيجات ناجحة.

ومن التقاليد التى نجدها كمخرجين فى كل من فن التأليف المسرحى، وكتابة القصة، تقليد يقضى بأن الزواج الذى يأتى فى ختام الحكاية سيكون زواجا سعيدا، وإن

وجدت دائماطرق أدبية بعضها جدى، وبعضها فكاهى، لمعالجة الزيجات غير السعيدة فى نسيج المسرحية أو القصة.

وقد يلجأ الكُتاب المسرحيون إلى استعمال الموافقات - أى الحوادث المشابهة - التى تقع فى وقت واحد من سبيل الصدفة، وذلك فى كل من المآسى الملاهى من غير النظر إلى الإمكانيات والاحتمالات الحسابية المضبوطة. وإن كان الفنانون الأصليون يحاولون الوصول على الأقل إلى مداراة هذه الموافقات بمظهر من مظاهر الاحتمال، إلا أن تقوية الحياة الواقعية لا يكون بالضرورة تشويها لها.. ومعظمنا يستطيع أن يتذكر أن بعض المواقف فى حياتنا الخصوصية كانت تدهشنا لصبغتها الخيالية غير الطبيعية، والتى تصل إلى حد الاستحالة لو أننا قرأناها فى كتاب.

ومشابهة عُقدة المسرحية للحياة الواقعية لا تهمنا كثيرا كمخرجين، ما لم يتعدَّ الكاتب الحد المألوف، وذلك ما دامت تقنعنا فى الوقت نفسه.

وهناك قاعدة يجب أن يلتزم بها كل مخرج مسرحى، فالمسرحية يجب أن يكون الفعل فيها إما مرئيا كله لأعين الجمهور، وإما أن يكون معقولا ومقنعا عن طريق السرد للأحداث، ويقوم بذلك أحد الممثلين فوق خشبة المسرح. ومهما تكن معالجة الفعل - أى الموضوع - فمما لابد منه جعل المتفرجين يؤمنون بما يرون أو يسمعون منه فى أثناء المدة التى يتم فيها العرض المسرحى.

ويجب أن يتمتع كل مخرج مسرحى بنصيب وافر من العقل الناقد، والرؤية المحللة والمقيمة للنص المسرحى ككل.. فمثلا تفصيلات التوضيح - أو التعريف بشخصيات المسرحية وموقف كل منها فيها - تكشف للمخرج عادة عما للكاتب من صنعة درامية عظيمة. ومن الممكن أن تكون هذه التفصيلات فى الواقع المحك الأكبر لمثل تلك الصنعة، ذلك أن الجمهور فى الدقائق الأولى القليلة من عرض المسرحية، يجب أن يكون مالكا لناصية المشكلة، أو واقفا على معظمها، كما يجب أن يكون قد تعرف على بعض الشخصيات على الأقل. والقيام بهذا كله، فى دقائق قليلة، ليس من

الأمور اليسيرة السهلة بأى حال من الأحوال على الكاتب المسرحى.. كما أن «التباين» فى الحيل البارعة يزيد من الانفعال فى المسرحية حدة وشدة.

وكذلك المفاجأة، فهى عنصر مهم فى عُقدة كل من القصة الطويلة والمسرحية، لكنها قد تكون فى المسرحية أكثر تأثيرا وأشد فاعلية، لأننا نستطيع أن نشاهد بأنفسنا رد فعل المفاجأة فى نفوس الناس واستجابتهم لها.

كما أن السخرية أو التهكم الدرامى، أو التورية التى تحمل معنيين هى من الحيل المسرحية التى يلجأ إليها الكاتب لتكثيف ردود الفعل فى نفوس الجمهور واستجابتهم لما يريدون، وذلك فى كل من المأساة والملهاة. كما أن أدوار التنكير الكثيرة تتيح المجال لهذه التوريات.

٣ - الأزمة والذروة:

منذ أدخلت اللفظتان «أزمة» و«ذروة» فى قوانين التأليف المسرحى وهما تثيران الحيرة والاضطراب بين الكُتاب المسرحيين.

فهم يقولون إن المسرحية يجوز أن تحتوى على كثير من الأزمات الصغرى والذرى الصغرى، لكنها لا ينبغى أن تشتمل على أكثر من أزمة كبرى واحدة أيضا. بل إن هناك من يصوغ النظريات لقوانين الكتابة المسرحية من استعمال اللفظتين، فجعلهما لفظتين مترادفتين تحملان معنى واحد.

وإننا – مخرجين – لنتساءل عما هو وجه الخلاف الذى تثيره لفظتا «أزمة» أو «ذروة». إنه حينما تطبقان على بناء العقدة المسرحية، لا نجد خلافا يذكر. فالبطل فى أثناء صراعه ضد العقبات التى تواجهه، يجتاز سلسلة من الأزمات التى لكل منها ذروة تعرف فيها النتيجة التى وصل إليها البطل فى تلك الأزمة. ويمكننا أن نقول إن لكل من المَشاهد والمواقف المختلفة التى تتألف منها المسرحية أزمته التى تُتَوَجها ذروة تُعرف نتيجتها السريعة. كما يمكننا القول بأن الأزمة والذروة النهائية للمسرحية كلها، ترتبط بطبيعة الحال بالموضوع الأصلى الذى أعطى للمسرحية عِلّة وجودها. أما السؤال الأهم، عما إذا كان البطل سوف يبلغ هدفه، أو إن كان سوف يخفق فى الوصول إليه فتعرف

إجابته أخيرا، ويَكُن كل الفعل السابق على هذه اللحظة، وككل الأزمات الصغرى هو «الفعل الصاعد» إلى الذروة النهائية للمسرحية. أما ما يلى تلك الذروة فهو بالضرورة «الفعل النازل»، أو «الحل»، وبالأخرى نتيجة المسرحية وحل عُقدتها.

والمخرج الذى يريد مشاركة جمهوره لمواقف وأحداث مسرحيته، عليه ألا يتعرض لإخراج مسرحيةٍ لا يحس فيها منذ القراءة الأولى بتطوير دائم فى أحداثها ومواقفها. وتطوير المسرحية يسير عادة ضمن سلسلة من مركز العواطف التى يمكن أن نطلق عليها الأزمات. وسيجد المخرج هذه الأزمات عبارة عن مواقف تنطوى عادة على تضارب فى المصالح والعواطف، وعلى عدد من ردود الفعل المرتقبة تجاه موقف معين. ومهما كانت الأزمة صغيرة، فإنه سيجدها كالعرض التمهيدى تشتمل على اجتذاب اهتمام وتعميق الترقب، وزيادةً فى عدد ونوع العواطف التى تشعر فيها الشخصيات المسرحية، وهذا مما سيجعل الجمهور يشارك هذه الشخصيات المسرحية شعورها.

وبناء على ما سبق، يستلزم الأمر من كل مخرج أن يحدد فى مسرحيته كل أزمة، صغيرة كانت أو كبيرة، ليرى مدى استغلال الكاتب للأزمة: فالكاتب المسرحى الذى تعلم مبادئ الاقتصاد الجمالى، يحرص على أن يستخلص هو وجمهوره من كل أزمة أقصى قدر من التأثير أثناء تطور هذه الأزمة واضمحلالها. فإذا كان الكاتب مُقترًا فى معالجته، أو مَرَّ مرورا سريعا على مشهد ذى أزمة صغيرة، فإن ذلك يعنى أن هذا الكاتب قد فشل فى استغلال إمكانيات الموقف والشخصيات استغلالا وافيا.

ولهذا نبحث - نحن المخرجون - فى كل نص مسرحى عن الأزمة، ونرجو ونطلب من كل كاتب أن يتناول كل أزمة تناولا ماهرا، يساهم فى زيادة التوتر الذى يجرى فوق خشبة المسرح، ويَسْرى بين الجمهور سريان النار فى الهشيم.

كما نطالب الكاتب أن تتم عملية الكشف الدرامى للأحداث فى مسرحيته كشفا تدريجيا، فالموقف الذى يقف عنده الكاتب طويلا أخطر، على اهتمام الجمهور، من المشهد الذى يمر به مَرّا سريعا ولا يستغله.

ولعل الحاجة إلى الرؤية فى الملهاة أشد منها فى المأساة، إذ قد يكون من السهل تحمل مشاعر العطف والكراهية العنيفة إلى أن تكاد مسرحيته تبلغ نهايتها. وفى الأشكال الفجة من المسرحية، نجد مزيدا من التعقيد فى الحوادث، أما فى المسرحيات ذات التنوع النفسى، فيحس الجمهور بمشاعر العطف والكراهية من مضاعفة وتركيز مشاعر الشخصيات، مما يتيح له أن يتأمل هذه المشاعر ويعايشها.

والذروة قد تأتى ضمن ذاك الجزء من الحبكة، أو ضمن الجزء النهائى من المسرحية. ولعل أفضل نظرة ننظرها كمخرجين للذروة، هى تلك التى نعتبرها أزمة الحد الأعلى من الإحساس والتوتر. ويمكن أن تعتبر أيضا من ناحية البناء المسرحى بأنها نقطة التحوُّل فى المسرحية، فهى فى المأساة اللحظة التى يرى فيها البطل لأول مرة هزيمته المحتومة، والتى لا يتقبلها عن طيب خاطر، ونجدها فى الملهاة مثلا فى ذاك المشهد الذى يبدأ فيه الأمل يداعب خيال البطل فى النصر النهائى.

والذروة يجدها مخرج المأساة غالبا فى اللحظة التى يتحول فيها حظ البطل من التألق إلى الأفول، فإنها تأتى عادة متقدمة فى بناء المأساة عنها فى بناء الملهاة. وذلك لأن كاتب المأساة يجد صعوبة فى اقناعنا بأن المصيبة آتية لا ريب فيها، وأن النجاة منها متعذرة، فلو حلت المصيبة فجأة لشعرنا بأنها غير معقولة.

كما أن النهاية السعيدة، والمكدسة تكديسا فى بعض الملاهى، غير مقنعة. ويجب ألا يغيب عن مخرج الملهاة أن كاتبها يميل عادة إلى تأجيل لحظة الذروة، أو اللحظة التى يرى فيها البطل النجاح، إلى شطرٍ متأخرٍ جدا من المسرحية، إذ لما كانت الأمور المعروضة أقل عادة فى أثرها من الأمور الوارِدة فى المأساة، فإن اهتمام الجمهور بمصير البطل يبدأ فى الضعف والزوال، حالما يتأكد من النصر النهائى الذى أحرزه هذا البطل. وهكذا يتضح لنا كفنانين دارسين، خطأ الرأى القائل بأن هناك فى منتصف كل مسرحية أيا كان نوعها نقطة تحول أو ذروة، فنقطة التحول أحيانا تكاد أن تكون لحظة ذروة لا يمكن إدراكها.

وأينما كان الإحساس بالذروة، وسواء جاءت الذروة فى أثناء تطوير المسرحية أو فى حلها، فإننا نطالب الكاتب المسرحى أن يزحم مسرحيته دائما أو فى معظم الأحيان (اذ يستحسن أحيانا ورود فترات مهمتها تخفيف حدة التوتر) بالتشويق والتوتر

والترقب، وذلك حتى نستطيع كمخرجين أن نستخلص من كل موقف بناهُ الكاتب أقصى قدرٍ من التأثير فى جماهير المسرح.

٤ - النتيجة أو «الحل»:

إن الوظيفة الخاصة لذلك الجزء من الحبكة الذى أسميناه بالنتيجة هى نتيجة المشكلة التى بدأتها الحبكة وطورتها. وهناك خصائص معينة للنتيجة، وهو الوضوح والمعقولية والتشويق.

فعلى الكاتب المسرحى ألا يترك جمهوره عن قصد فى حيرة من أمره، نتيجة المشكلة التى مَسْرَحها. ولعل أهم ما تحتاج إليه المأساة، أن تأتى الكارثة نتيجة لسلسلة من الحوادث الخارجية والذاتية ذات تسلسل منطقى ومعقول. وهذه «الحتمية»، هى نتيجة للزمن ونتيجة للموقف ونتيجة للخلق. فلابد من أن تظهر العناصر التى تتصادم فى نفس البطل، وكذلك الصراع الذى يدور بينه وبين خصومه، وتكون قادرةً على تفسير هزيمته النهائية وتبريرها.

وغَنَى عن البيان أنه لا يمكن جعل جميع النهايات العنيفة معقولة. وما أكثر كُتاب المسرح المغمورين الذين ضحوا بأرواح أبطالهم رخيصةً فى سبيل اختتام مسرحياتهم بنهايات محددة ومثيرة. ويشعر الجمهور عادة فى مثل هذا الحال بأن الكاتب قد دبر الكارثة عن قصد، وأن الحافز فى المسرحية ضعيف، ومن ثم يتطرق الوهن إلى أهمية المسرحية وجلال قدرها. ويؤدى إنهاء المسرحية بانتحار البطل أو البطلة إلى مشاكل خاصة. ومهما كانت نظرة الإنسان المجردة إلى الانتحار، وسواء اعتبره جبنا أو شجاعة، فإن الانتحار يجب ألا يظهر فى المأساة حتميا فحسب، وإنما يجب أن يظهر رائعا، ويجب أن تنشأ هذه الحتمية عن شعور المرء بأنه ليس هناك حل آخر لمشاكل البطل، لأن شخصية هذا البطل لا تتيح نهاية أخرى غير هذه النهاية. وكثيرا ما جاء الانتحار فى المسرحية مَخْرجًا سهلا للكاتب المسرحى من المشكلة التى ورَّط بها نفسه.

وعلى الكاتب المسرحى - كما على المخرج - أن يوجها اهتماما خاصا للترتيبات المتعلقة بالشخصيات والنوازع، عند التحول الذى يتم فى اللحظة الأخيرة، ولاسيما عندما تتطلب النهاية السعيدة تحول إحدى الشخصيات الرئيسية.

إن كاتب الملهاة المفجعة يواجه مشاكل فى تناوله للحل، يتجنبها زملاؤه حين يرضون بحلول أبسط من حلوله. وأهم هذه المشاكل، مشكلة روح المسرحية، أو جوها العام. فالمسرحية الذى يبدو أنها تسير معظم الطريق نحو المأساة، ثم تنتهى بنهاية سعيدة، لا يمكن إلا أن تتم بمشقة.

٥ - الفعل المطابق للشخصية:

لما كانت العقدة هى النتيجة الطبيعية للدوافع أو الحوافز الكامنة فى قلوب الشخصيات وعقولها كما تصورتها هذه الشخصيات، لذا يجب أن تكون جميع الأحداث والأفعال التى تفرضها العقدة على الشخصية مطابقة للشخصيات ومتمشية معها.

ولكن الكاتب المبتدئ كثيرا ما يغير فى العُقدة تغييرا تعسفيا للحصول على التأثير المطلوب. وليس فى هذا شىء من الخطأ مادام الكاتب لا يريد من الشخصية أن تتناقض وما صورها به فى أعين المتفرجين.

إن الكاتب إذا أراد من شخصية أن تقوم بعمل من أعمال العنف، كارتكاب جريمةٍ مثلا، لتطلب هذا أن يكشف لنا أولا عن قدرة هذه الشخصية على ارتكاب أعمال العنف، وذلك لأن من واجب الكاتب المسرحى أن يشعر جمهوره بأن الأعمال التى تصدر عن شخصياته تنسجم ومزاج هذه الشخصيات وتطابق طبيعتها.

كما ينبغى علينا كمخرجين أن نجعل جمهورنا يشعر أن الأفعال التى تصدر عن شخصياتنا إنما تصدر منطقيا، وبطريقة طبيعية، بناء على أفعال لها سابقة، وبناءً أيضا على جِبِلاّت الشخصيات الأخرى، وأفعالها المعروضة فى المسرحية.

وهناك حقيقة يجب على المخرج أن يراعيها ولا يفوته شىء منها، وهى الصدق مع الشخصية. وعليه أن يوضح رؤيته للشخصية عند قيامه بتحليلها مع الممثلين. وما دامت الأفعال التى تقوم بها الشخصيات، والتى تمليها عليها عقدة المسرحية مطابقة لطبيعة هذه الشخصيات، فمن هنا يكون «الصدق مع الشخصية»، وبالأحرى انسجام الأفعال التى تأتيها الشخصية مع طبيعتها كما صورها الكاتب.

الشكل والمضمون

من المتفق عليه تقريبا أن النص هو مضمون العرض المسرحى، أما شكل العرض، فقضية يثور حولها الكثير من الخلاف، والخلاف ينتهى فى أغلب الأحيان إلى اعتباره حصيلة العناصر التى تشكل العرض هى: التمثيل - والديكور - والملابس - والإكسسوار - والإضاءة - والمؤثرات الصوتية... إلخ. وهكذا يصبح الشكل مجرد إطار خارجى للمضمون، أو مجرد وعاءٍ حاوٍ للمضمون. ولكن هل يمكننا أن نوافق على هذا الفهم الجدولى المُبسّط لشكل ومضمونّ العرض المسرحى؟!

إنه من الخطورة بمكان أن نوافق على فهم الشكل والمضمون بهذه الجدولية المطلقة. وما أخطر النتائج والأخطاء المترتبة على هذا الفهم للشكل والمضمون فى واقعنا النقدى والمسرحى على السواء. فهل صحيح أن النص يمثل المضمون، وأن الشكل هو مجرد هذا الوعاء الخارجى الذى يحوى النص الذى هو المضمون؟!

من المؤسف أن الفلسفات المثالية والمادية على السواء لم تستقر على حل مقنع ومنضبط لهذه القضية، لا فى المسرح فحسب، بل فى الفنون عامة، وليس التخبط فى تحديد ماهيتى الشكل والمضمون فى المسرح، إلاّ صدىً ونتيجة للتخبط الأصلى الدائم حول ماهيتى الشكل والمضمون فى جميع نظريات الفن ومذاهبه، وبالتالى فى الفنون عامة.

ولكن، أمعنى هذا أن نكف عن المواجهة - ولو الجزئية التقريبية - لقضية الشكل والمضمون فى المسرح؟ لم يعد أحد من نقادنا يجرؤ على القول بأن المضمون هو الموقف الاجتماعى والسياسى أو الأيديولوجى الذى يلتزمه الفنان. فلا شك أن هذا الموقف هو أحد العناصر للمضمون، ولكنه ليس وحده المضمون، ولكن إذا كانت القضية فيما يتعلق بقصيدة أو قصة، أو رواية، أو لوحة، أو تمثال، فهى عويصة فيما يتعلق بالمسرحية أكثر، وأكثر منها فيما يتعلق بعرضٍ مسرحى.

وفى المسرح تصبح القضية أكثر تعقيدا لتعدد الذوات الخلاقة وتعقد العملية، بل العمليات الإبداعية التى يلد مجموعها فى النهاية ما يسمى بالعرض المسرحى، فالنص

المسرحى ليس غير مادة العرض، إنه عمل فنى غير تام، بذرة عمل فنى، كيان غير مكتمل النمو، إنه فى حاجة إلى جهود المخرج، والممثلين، ومصمم الديكور، وواضع الموسيقى.. إلخ ليصبح عملا فنيا.. أى عرضا مسرحيا.

إن المسرحية هى مجرد «مشروع عرض» فإذا اصطلحنا على أن المضمون هو مادة الشكل فى سائر الفنون. فهل يمكن أن يكون النص المسرحى مجرد مادة للعرض المسرحى؟ وبالتالى مجرد مضمون للعرض؟ ربما أمكن هذا فى الفنون الأخرى، ولكنه غير ممكن فيما يتعلق بعرض مسرحى، فالنص المسرحى مضمون + شكل فى وقت واحد، بمعنى أن كل نص يحمل فى داخله إمكانيات واحتمالات شكله. وعلى المخرج أن يستخرج مضمونه من شكله، وفى هذه اللحظة فقط، يتخذ المضمون شكله، ويصبح النص المسرحى العادى ظاهريا، عرضا مسرحيا له شكله ومضمونه.

ففى أى شىء يكمن الشكل الذى يتخذه مضمون نص مسرحى ما؟ فى الشخوص والعلاقات.. كما فى الإطارين المكانى والزمانى للأحداث.

والشكل المسرحى مطلق ومُقيَّد فى وقت واحد وبالدرجة نفسها. مطلق أولا، لأن الشخوص يمكن أن تتعدد، وتختلف صورها، بقدر ما تتعدد وتختلف تصورات المخرجين لها، وبقدر ما يتعدد ويختلف الممثلون القائمون بها على خشبة المسرح.. كما أن الإطارين المكانى والزمانى يمكن أن يتعددا ويختلفا ويتنوعا، بقدر ما هناك من تصورات ورؤى المخرجين، ومصصمى الديكور. وبهذا المعنى نجد الشكل مطلقا. ومن ثم، لا يمكن للشكل فى المسرح أن يكون قالبا ثابتا وجامدا ومحددا نهائيا - كما يعتقد كثيرون - حتى لو أمكن أن يكون كذلك فى الفنون الأخرى.

إن الشكل فى المسرح صورة دائمة التغيير بتغير المُخْرِج، والممثل، ومصمم الديكور، وغيرهم من المساهمين فى العمليات الإبداعية التى تَلِد العرض.

إنه فى حالة حركة دائمة، وهى التى تميز الشكل فى المسرح عن الشكل فى أى فن آخر. ومن هنا يكون تعدد «الإخراجات» للنص الواحد، وتعدد الأشكال للنص الواحد إلى ما لا نهاية.

والنص يحتوى جميع هذه الأشكال أو يحمل إمكانياتها، أو يتضمن جميع احتمالاتها.

ولكن الشكل المسرحى مُقّيد ثانيا بمنطق الشخوص والعلاقات من ناحية، ومنطقى الزمان والمكان من ناحية أخرى. ومن هنا، أمكن أن نحاكم شكلا معينا لمضمون معين، رغم أن المضمون، بطبيعته يحتمل الكثير من الأشكال الأخرى. تلك خصيصة أو إمكانية ينفرد بها فن المسرح عن سائر الفنون الأخرى.

وهذا أيضا ما يجب أن يضعه فى الاعتبار بعض المؤلفين وبعض النقاد ممن يصرون على أن يكون للمضمون فى المسرح شكل واحد، أو يتصورون إمكان ذلك، ومن ثم يدهشون لاختلاف الشكل الذى أراده المُخرج لنصٍ ما.

وهكذا نصل إلى الأساس النظرى لحتمية عدم التطابق بين رؤية المؤلف، ورؤية المخرج. فالذين يطالبون - أحيانا - بضرورة التطابق بين الرؤيتين، لا يدركون أنهم يطالبون فى الواقع بأن يكف فن المسرح عن أن يكون فن مسرح، وأن يصبح فنا آخر.

إن المسرح يُصر على أن تكون طبيعة الشكل متغيرة باستمرار، تبعا لتغير المخرج، وأعضاء الفرقة، وسائر المشتركين فى بناء العرض.

إن المؤلف يقدم للمسرح شكلا فى أعماق مضمون يحمل بطبيعته إمكانية تعدد الشكل فى حدود منطق الشخوص، والعلاقات، والصراعات، والأحداث، والإطارين الزمانى والمكانى.

وللشكل فى المسرح طبيعة شاذة وغريبة وفريدة فى نوعها، تميزه عن الأشكال فى الفنون الأخرى.. ويمكن إيجازها فى الثلاث نقاطٍ التالية:

الأولى: انعدام التلازم الزمنى أو المعية الزمنية بين وجود الشكل، ووجود المضمون. ففى سائر الفنون الأخرى، يوجد الشكل مع المضمون، أو فى لحظة وجود المضمون. أما فى المسرح، فيوجد الشكل - عمليا - بعد المضمون وإن كان - نظريا - يوجد مع المضمون كإمكانٍ أو كاحتمال - كما بيّنا - ولكنه لا يكشف عن نفسه إلاّ بعد تمام عملية الإخراج.

الثانية: القابلية للتعدد والتنوع والتغير والتكاثر، بقدر ما هناك من مخرجين، فالشكل فى المسرح لا يوجد مرة واحدة وإلى الأبد، كما فى الفنون الأخرى.

الثالثة: إن الذى يُعطى الشكل للمضمون فى المسرح ليس المؤلف - على الأقل فى المسرح المعاصر - كما يفعل ذلك المؤلفون فى الفنون الأخرى، وإنما هو شخص آخر تماما.. إنه المُخرج.

وإذا كان الشكل فى المسرح دائم التغير والتنوع والتعدد، فإن المضمون يتمتع نسبيا بدرجة من الثبات والديمومة النهائية.. ولا يجوز أن نقيم محاكماتنا النقدية على الشىء الدائم التغير أساسا، وإنما يجب أن تنعقد المحاكمة للشىء الدائم الثبات أو المحدد نسبيا، وهو المضمون.

إن المضمون سيظل العنصر الحاسم فى أى عرض مسرحى، وذلك دون أن نغفل أهمية الشكل، وبهذا نصل إلى أهمية دور المؤلف.. أهمية النص.

حقا يمكن للمخرج أن يُغيّر من المضمون بطرق تعسفية وإقحامية، ومع ذلك يحمل المضمون فى داخله - من عناصر التحديد والثبات - وسائل الدفاع الكافى عن النفس، الأمر الذى لا يتيح للمخرج حرية كاملة فى تحوير المضمون وتغييره، بالقدر المتاح له فى مجال الشكل. ومن ثم ليس المؤلفون بحاجة إلى الدفاع الطفولى عن أعمالهم - كما يحدث عادة - لأن مضامينهم، بما لها من طبيعة ثابتة نسبيا، تستطيع الدفاع عن نفسها ضد أى تدخل خارجى: الشخوص.. العلاقات.. الإطارين الزمانى والمكانى.

إن المخرج حرٌّ، وغير حر فى وقت واحد، هو حر حرية مطلقة بقدر المرونة المطلقة للشكل، ولكنه مُقيد بقدر الثبات النسبى للمضمون، والمؤلف مطرود من المسرح المعاصر فى العالم كله تاريخيا ونظريا، بل فيزيقيا - فى بعض الأحيان - حين يحاول أن يقتحم على المخرج مجال تخصصه - كما يحدث أحيانا - ولكنه مسيطر على العرض عمليا وفعليا، من خلال الطبيعة المحددة الثابتة للمضمون.

أما الشكل فى المسرح، فلا يستطيع أن يغير المضمون من النقيض إلى النقيض، وإن كان فى استطاعة المضمون دائما أن يغير من شكله إلى مالا نهاية.

وما أسهل كشف التلاعب فى المضمون، ولكن ما أصعب محاكمة الشكل... معنى هذا أن المضمون يظل هو الأساس الجوهرى فى المسرح، وبالتالى يظل المؤلف هو أساس العرض، ثم الممثل باعتباره أهم وأخطر وسائل إيصال المضمون وأكثرها فاعلية. ومن ثم يصبح تفسير النص - شخوصا وأحداثا - ثم تجسيد هذا التفسير بالوسائل المسرحية - وبالممثل أساسا - أهم ما فى عملية الإخراج، التى هى استنباط الشكل المناسب للمضمون من داخل المضمون ذاته.

وليس الإخراج - كما يتوهم البعض - عملية إلصاق شكل بمضمون، وهو يصبح كذلك إذا لم تكن رؤية المخرج هى الأساس، أو إذا تدخل المؤلف وفرض رؤيته على المخرج، الذى لا يفهم طبيعة عمله فى هذا الوقت.

بعيدا عن اللَّغو والجَدَل حول موضوع الشكل والمضمون فى المسرح، يهمنى أن نعالج المشكلة من وجهة النظر العملية - أى وجهة الإخراج والعرض المسرحى، فقد بدأت هذه المشكلة تنمو مع تزايد الحركة الاشتراكية فى العالم، ودُعاتها من الدول الداخلة فى المعسكر الشرقى، وهى تقوم أساسا على أن لكل عمل مسرحى هدف اجتماعى يتفق والنظرية الاشتراكية. وقد تسابق المخرجون فى هذه الدول إلى تقديم عروضهم طبقا لهذه المفاهيم الجديدة، هذا بالإضافة إلى أعمال المسرحى الألمانى «بيرتولد بريشت» الذى جاء مسرحه التزامًا دقيقا بقضايا العمال فى أعقاب الحرب العالمية الأولى. ولمّا بدأت الحرب العالمية الثانية، لم يستطع «بريشت» العيش فى بلاده وانتقل إلى منفاه فى الولايات المتحدة الأمريكية، ولم يعد إلى ألمانيا إلاّ بعد انتهاء الحرب، وأخذ يمارس نشاطه الفنى المسرحى شديد الالتزام بقضايا عصره. ومعنى ذلك أن مضمون العمل المسرحى ومحتواه يعلو على الشكل الذى عرفناه فى المسرح من خلال أعمال كُتّاب الغرب مثل: إبسن وستريندبرج وأيضا تشيكوف، إلاّ أن هذا الأخير قد خضع لمفاهيم المضمون الاشتراكى كما يراه مخرجو المعسكر الشرقى. فمثلا

في مسرحية «بستان الكرز» والتي كتبها تشيكوف قبل اندلاع الثورة البولشفية الأولى والثانية (١٩٠٥ ، ١٩١٧م)، كان يركز على انعكاسات التغير الاجتماعي في روسيا العنصرية، ولكنه لم يكن على الإطلاق يفكر تفكيرًا اشتراكيا أو ما أشبه. ومع ذلك، بعد وفاته، أخذ المخرجون يُطوعون أعماله إلى النظرية الاشتراكية باستثناء «استانسلافسكي» الذي انتقل إلى إخراج الأوبرات والاستعراضات بعد قيام الثورة.

ومن هنا، نستطيع أن نستخلص أن مضمون العمل الفني في المسرح هو الذي ينبع من فكر ورؤية المخرج المسرحي، مستندا إلى هدف الكَاتِبِ من نصه المسرحي.

الحـــوار

إننا نجد عونا كبيرا فى تعريف خصائص الحوار المسرحى، كخصائص متميزة عن خصائص المحادثة، إذا حاولنا أن نُفرّق بين الوظائف الأساسية لكل لون من هذين اللونين من الكلام. فلهذين اللونين، الحوار المسرحى والمحادثة، وظائف نفعية وغير نفعية. فأما وظائف المحادثة النفعية فهى كتصريف الأعمال، وشراء تذاكر القطار، وعرض القضايا، ونقل المعلومات الخطيرة، ومطارحة الغرام. أما غير النفعية، فهى لا تتعدى وظيفتها الثرثرة، والتعبير عن الرأى، أو عن ملاحظات الفرد عن نفسه، وعن جاره، وعن الكون.

والحوار المسرحى، بدوره، له وظائفه النفعية وهى: تطوير الحبكة، والكشف عن أفكار الشخصيات، وعواطفها، وطبائعها الأساسية، ووصف المناظر. أما وظائفه، فهى كونه يروق لنا لما فيه من سُمُوٍ شاعرى وخيال، أو فكاهة، أو تندر.

إن معرفة المخرج الفرق بين الحوار والمحادثة تساعده كثيرا على تقييم النص المسرحى الذى سيقوم بإخراجه، ومن ثم يوافق على إخراج هذا النص أو تعديله أو صرف النظر عن إخراجه.

والفرق الأساسى بين الحوار المسرحى والمحادثة، هو أن الحوار أوضح فى نفعه، وأثبت من المحادثة، والمحادثة، على العكس من هذا، أميل دائما من الحوار المسرحى إلى أن تكون وظيفتها غير نفعية. وينشأ عن هذا الفرق الأساسى الفروق الرئيسية القائمة بين الحوار، والمحادثة. فإذا حاول المرء أن يصغى إصغاءا كاملا لمحادثةٍ غير نفعية، أو حاول أن يسجله ويدرسها، لوجد أن سمة هذه المحادثة البارزة هو افتقارها إلى غاية معينة. فهذه المحادثة تتناول موضوعا ربما لفترة قصيرة، ثم تتركه إلى موضوع آخر، نتيجة لتداعى الأفكار عند أحد أفراد الجماعة. وقد تناول هذه المحادثة تناولا سريعا عشرة موضوعات خلال نصف ساعة. وهذه المحادثة قد تكون ممتعة، وهى غالبا ما تكون كذلك، ولكنها لا

تفيد أبدا من وجهة نظر الكاتب المسرحى: فهى لا تصل إلى غاية ولا تحقق أى شىء، وهى دائما استطرادية وتتعمد ألا تكون لها غاية.

أما الحوار، فتسيطر عليه بشكل عام وظيفة المَشْهد الذى يكون هذا الحوار جزءا منه، وهو يدفع الحبكة مرحلةً أو أكثر فى تقدمها، أو يلقى المزيد من الأضواء على طبائع الشخصيات الرئيسية ودوافعها، أو قد يحقق - فى أحسن صورة - هذين الهدفين مَعًا، فى وقت واحد، ولهذا لا يستطيع الكاتب المسرحى أن يرخى لمتعته العنان فى كتابة حوار ساحر، أو مؤثر أو متدفق حيوية يبعد به عن هدفه. ولهذا أيضا نطلب نحن المخرجون من الكاتب المسرحى أن يُنظِّم حواره، بحيث يظهر وكأنه حركة انبعاثية، وأن تحت هذا السطح المائج المضطرب، تيارا قويا يحمل الأشخاص والحبكة إلى غايتها المحددة، وبذلك يصبح الحوار جيدا وفعّالا ونفعيا ومُطّورا للحبكة.

وهناك طرق عدة يطور الحوار بها الحبكة، وأهمها طريقتان هما: مصاحبة الفعل الذى يدور فوق خشبة المسرح، ورواية الفعل الذى يدور بعيدا عن خشبة المسرح. ومن هذه الأفعال فعلان مختلفان هما: الفعل الذى هو فى طبيعته تمهيدى، والفعل الذى يلزم لتطوير حبكةٍ بدأت فعلا،ولكن تمثيلها متعذر. ولا يخفى على المخرج أثناء قراءته مسرحية ما، أن الكاتب المسرحى يستغل الحوار كوسيلة لرواية الأحداث التى وقعت قبل بداية المسرحية.

ويختلف الحوار من كاتب لكاتب، فقد يكون الحوار واضحا أكثر مما يجب عند كاتب، وقد يكون بارعا بشكل يلفت النظر عند كاتب آخر. وأيا كان الحوار، فإن المخرج يرجو من الكاتب أن يمهد بحواره للمسرحية ككل، على ألا يكون هذا الحوار سردا مسرحيا وإلاّ أصاب الجمهور بالملل.

وفى نماذج الملهاة الرخيصة التى يكون فيها الفعل المثير هو منبع التشويق الأساسى، سيجد المخرج كثيرا من وصف الحوادث التى تتم بعيدا عن المسرح ولا تصلح للتمثيل على خشبة المسرح، ولا شك أن هذا نوع من التوفيق بين الفعل الذى يُمثَّل فوق المسرح، والفعل الذى يُروى. وكل مخرج يجب أن يضع فى اعتباره - عند قراءته

أيَّ نص مسرحى، أن لكل عصر متطلباته وأسلوبه الخاص، الذى ينعكس بالتالى على أسلوب الكتابة المسرحية، بل على حِرفية الإخراج المسرحى. فمن المعروف مثلا أن الشعر المسرحى عانى ما عاناه الشعر غير المسرحى من تغيرات فى الذوق والأساليب، وبالرغم من أن معظم الحوار له وظيفته ويجب أن تكون له وظيفته، إلاّ أن أسلوب أى عصر من العصور يجب أن يتلاءم (بِصُور متفاوتة) مع متطلبات الشكل المسرحى.

ومع هذا، فإن من عجائب الشعر المسرحى أن كُتّاب المسرح لم يبتعدوا عن أكبر قدر ممكن من التعقيد والدقة فى الفكر والخيال والأسلوب، وكانت أعظم الفترات فى تاريخ المسرحية، هى تلك الفترات التى كان كُتّاب المسرح فيها شعراءً عظاما.

وهناك قضية فنية لها ارتباط وثيق بنوعية الحوار المسرحى، وكثيرا ما ثار الحديث والجدل حولها بين النقاد والمخرجين، ألا وهى:

أيهما أقرب إلى فهم ووجدان الجمهور: المسرحية الشعرية أم المسرحية النثرية؟

وهناك رأى يقول إن ظهور النثر المبكر فى المسرحية، قد نشأ عن رغبة فى الاقتراب قليلا من أثر الواقع أكثر مما يسمح به الشعر. ومهما يكن الرأى فإننا نلاحظ نمو الواقعية البطئ فى المسرحية العالمية ككل، ونلاحظ أيضا عملية التطوير الطويلة لأسلوب الحوار النثرى، الذى يزداد اقترابا من أسلوب الحديث الواقعى.

إن ما يهم المخرج بالدرجة الأولى فى حواره، أن يكون الكاتب قد وُفّق فى صنعته الفنية من حسن التعبير، والدقة، والصقل، والرشاقة، والبراعة ولياقةِ التشبيهات والصور البلاغية وإيحاءاتها، وأن يكون قد ابتعد عن الإسراف اللفظى، والركاكة، والجعجعة (إلا إذا كانت حيلةً كوميدية) والإسراف فى الصنعة وفى البيان.

وككل يطالب كل مخرج أن تقوم قوة الحوار فى أى عصر من عصور المسرحية على أساس وظائفه وهى تطوير الحبكة، وتوضيح الشخصية ووصف المنظر، وعلى أساس أهمية هذا الحوار لذاته، وذلك من خلال المصادر المتوفرة والمواهب الفردية من نثر جميل وشعر.

الصياغة الفنية للحوار:

إن المسرحية هى حوارها. وحتى فى المسرحية المكتظة بالفعل والحركة لا يزال الحوار هو الذى يستغرق زمن التمثيل كله، ومن هنا يمكن للمسرحية ذات الحوار الجيد أن تظل مسرحية جيدة، بالرغم مما يكون فيها من عيوب أخرى، من عُقدة غير محكمة البناء مثلا، أو غير محتملة الوقوع ولا يجيزها العقل.

إلا أن هناك مسرحيات تتسم بجودة الكتابة وجلال الأسلوب، ولكنها ولدت ميتة من الناحية المسرحية، بسبب حوارها الشديد التكلف الموغل فى الصنعة.

إن الحوار المسرحى الجيد، هو ذلك الحوار الذى يمكن أن يصل إلى أفهام سامعيه، وصولا مباشرا، ولو من الناحية السطحية لما يحمله من معانٍ، والذى يستطيع الممثلون إلقاءه والنطق به نُطقا هيّنا لينا مقبولا، والكاتب المسرحى الناجح هو الذى يفطن إلى الفرق بين الأشياء التى تُكتب لتقرأ، والأشياء التى تُكتب لتُمثّل.

إن الحوار المسرحى يجب أن يكون ذلك الحوار الذى يستطيع الممثل العادى ذو الكفاية المتوسطة أن ينطق به دون أن يتعثر أو يتلجلج، ودون أن يتوقف ليأخذ أنفاسه فى المواضع الخطأ، ومن غير أن يتكلم كلاما يكاد يكون خاليا من الروح، خاويا من الحيوية أو يرسل تنغيمات زائفة نفطن منها إلى أنه لا يفهم ما يقول. ويجب أن يكون الحوار المسرحى أيضا ذلك الحوار الذى يستطيع الجمهور الذى كتبت له المسرحية أن يفهم منه معظم ما ينطوى عليه من معانٍ فى الوقت المتاح لإلقاء هذا الحوار.

هذه أمور جوهرية لازمة لكل مسرحية مهما يكن نوعها، من أتفه مهزلة إلى أعظم مأساة.

ورشاقة محطات النغم وبالأحرى، مراعاة مقتضى الحال، من المحاسن التى تُعلى من قيمة الحوار، فمن ذلك وفرة المُلَح والنكات فى الملهاة، وفخامة الأسلوب فى المأساة، وجلاء الجدل وسرعته فى مسرحية الأفكار، وأن يكون ما يقال مما يُحتمل قوله بين الناس ومناسبة المصطلحات الفردية الواردة فى كلام الشخصيات المختلفة، وأصالة العبارات

ونقاء المفردات، ووضوح الأوصاف وجلاؤها. إن هذه كلها أمور عظيمة وجليلة، إلاّ أنها ليست من الأشياء الجوهرية التى تجعل المسرحية قطعة صالحة للتمثيل صلاحيةً عملية.

والكاتب المسرحى يستطيع أن يجعلنا نعرف ماذا يدور فى أذهان شخصياته بأن يردد علينا ما يدور فيها على لسان الغائب، وبأن يرينا الصور والأخيلة التى تجول فى رؤسهم فى أثناء نومهم، أو فى أثناء شرود أذهانهم، وذلك بأن يجعلهم يحررون مذكرات يومية، فهذا مقبول وجائز فى القصة الطويلة، ولكنه يكون غير مفهوم فى المسرح.

وما يمكن قوله قولا مباشرا، وبالفعل المرئى، شىء محدود جدا، بحكم خشبة المسرح وشكلها، وبحكم قدرات الممثلين المادية والجسمانية، كما هى محدودة أيضا بحكم اعتبارات اللياقة، وما يتقبله الذوق أو مَالاَ يتقبله، فمن المعروف أنه محكوم على الجمهور المسرحى أن يُصغى أكبر وقت للمسرحية إلى حوارها.

ومن المعروف أيضا أن الأمور تُفَسَّر فوق خشبة المسرح أسرع من الأمور التى تفسر فى الحياة العادية، ذلك أن الوقت لا يتسع فى ساعة التمثيل للإفاضة فى التفصيلات غير الملائمة التى يستعملها أكثرنا حينما نشرح شيئا ما، كما لا يتسع إلاّ لبعض التأثيرات المسرحية الخاصة، كتلك اللجلجات، واحتباسات اللسان، ومظاهر اللف والدوران، والمحايلات التى يأتيها أحدنا حينما يقوم بدور من الأدوار فى الحياة العادية. ومن ناحية أخرى، فإن الشخصيات فى المسرحية تكون أكثر اختصارا منها فى الحياة العادية، لأن الكاتب المسرحى ليس لديه من الوقت ما يُضَيِّعه فيما لا صلة له بالموضوع.

والناس يتحدثون غالبا وهم فوق (المنصة) عن حياتهم الماضية، أكثر مما نتحدث فى حياتنا الواقعية، وذلك لأن الاعتراف أمر ضرورى فى كثير من الأحيان لكى نفهم الشخصية. وقد كان هذا يتم غالبا فى المسرحيات القديمة بدوافع غير كافية، إلى حدٍ ما من الناحية النفسية، أما فى المسرحيات الحديثة، فيندر أن يصدر مثل هذا الاعتراف الشخصى، أو الدفاع أو التبرير بالكلام apologia دون بعض الحوافز الانفعالية القوية التى تستثيره فتؤدى إليه.

ومن مظاهر الحوار المهمة اختلاف كلام الأفراد وتنوعه، فكل كلام – على الأقل من الناحية المثالية، – خاصية مميزة للمتكلم. بيد أن تمثيل الكلام والاصطلاحات الشخصية تمثيلا واقعيا كاملا، من شأنه أن يولّد أثرا جامدا لا حياة فيه.

إن الناس لا يتكلمون جُمَلاً، والمتسمون بقلة الحياء، وغير المتعلمين، أو الذين لا نصيب لهم من الفهم والذكاء لا يتكلمون جُملاً غالبا، وكثيرون من النوع الإنسانى يدخلون تحت صنف من هذه الأصناف. ثم ليس من الناس أحد يتكلم جملا على الدوام.. ونحن ننخر أحيانا كما تنخر الحيوانات، ومنا من لا يجيب على السؤال إلا بكلمة، أو بجملة لا يُكملها وفى نَحْوٍ متكسر غاص بالخطأ، ومنا من يستخدم الإضغام والحذف، والعبارة السوقية والانشاءات والحركات الملتبسة الناقصة الغامضة، والصيغ المهذبة.. كل هذا يوجد بكثرة كاثرةٍ حتى فى الأحاديث العادية لدى المثقفين أنفسهم، وعند أولئك الذين أوتوا روح الفكاهة وحسن النادرة، ومن ثم فقد تتهافت المسرحية وتثير السخط فى النفوس وتصبح مسرحية غنية لا يمكن احتمالها إذا كانت كل شخصياتها تتكلم اللغة العادية المعاصرة نفسها لأهل زمانها. ومسرحيات شكسبير ومعاصريه أو مسرحيات كرستوفر فراى، لا تحاول أبدا النزول إلى مثل هذا المستوى الواقعى العقيم، بل هى تتسم بأسلوبها الفاخر الفخم.

وهكذا نرى أن الكلام فى المسرحية يجب أن يكون أكثر اجتذابا للسمع، وأشد ايجازا منه فى الحياة العادية، ومما يجعل هذا الخط يبدو أقرب إلى الصبغة الطبيعية، أن موضوع المسرحية سواء كانت مأساةً أو ملهاة، يشتمل على جانب من الحياة تجرى فيه الحوادث الخطيرة، وحيث الانفعالات التى يتضمنها هذا الجانب هو فى الواقع انفعالات أقوى من تلك التى نحس بها حينما نقوم بِتَجمير رقائق خُبزنا.

والحقيقة أن الحوادث المهمة والانفعالات العنيفة كثيرا ما تجعل الأشخاص، حتى القادرين منهم على التعبير، عاجزين تماما عن التعبير، أو قاصرين عنه على الأقل، إلا أن هذه الحوادث وتلك الانفعالات أيضا تحفّز المرء أحيانا إلى الكلام وتنعشه وتجعله كلاما حيّا دفاقا. ونحن مستعدون لتقبل هذا الوجه الأخير بوصفه الوجه الأرجح احتمالا فى المسرحية.

والمسرحية - كما نعرفها - تكون أمرا مستحيلا إذا كان الممثلون الواقفين على منصة التمثيل يتكلمون بمثل الأسلوب العادى والردىء الذى يتكلم به الشخص العادى فى بيته. على أننا نشعر، حتى ونحن ندرك أن مستوى حديث كل شخصية من الشخصيات المسرحية يجب أن يُعلى أو يُقوّى أغراض المسرحية بوجوب أن يكون ثمة شىء من الاختلاف والتنوع فى هذه الأحاديث، وأن إعطاء الكلام الفردى خصائص تتميز بها الشخصية المهمة فى المسرحية على الأقل، هو أحد تلك الفنون التى تميز الكاتب المسرحى الجيد من الكاتب العادى أو الكاتب المتوسط، فإن كلام الناس فى الحياة العادية هو من الوسائل الكبرى التى تدلنا على مراتبهم الاجتماعية، وعلى مستوياتهم التعليمية، وعلى شخصياتهم وعاداتهم الاجتماعية الجديرة بالاعتبار.. فمثلا مسرحية برناردشو «بجماليون»، هى تلك المسرحية التى يقوم مشروعها الأساسى على الدلالة الاجتماعية للكلام، ومن ثم كان الكلام فيها منوعا أنواعا شتى.

وليس فى المسرحية كبير مجال للعاجزين عن التعبير عما فى أنفسهم، ولذوى العاهات اللّسانية.

وما يحدث أحيانا من سخرية المؤلف ممن يتهتهون أو يتلعثمون فوق خشبة المسرح، لا يقل كثيرا عن الخبث وفسولة الطبع، أو حتى للمتحفظين المقتصدين فى الكلام. والتطرف أو المبالغة فى اللهجة،.. ورطانة أهل الحِرْفة لا يفهمها إلا قليلون أمّا الكثيرون ممن يتكلمون غالبا بالرواشم، أو الكليشيهات أو القوالب الكلامية، أو الذين يتكلمون بتلك العبارات التى يقصدون من ورائها لفت النظر، فَلاَ يمكن معاملتهم إلاّ على أنهم أشخاص هزليون.

ومعالجة الكلام الفردى أو الشخصى معالجة مفجعة أو جِدّية، هى مما يتعلق على الأخص بالصور وبنوع الخيال... هذين هُما المظهرين من مظاهر الكلام اللذين يرياننا بالفعل جانبا من الجوانب الداخلية للشخصية.

وأوجه الخلاف فى الكلام فى الملهاة هى فى الغالب المميزات السطحية لأساليب التصنع. ومسرحيات شكسبير تؤكد أنه أدرك مدى ما فى الكلام المتكلف

من إمكانيات مضحكة. وهناك بعض المؤلفين الذين استغلوا المميزات القومية فى الكلام، فأضافوا اصطلاحات أصحاب المهن والمحترفين، وهى تُحدث تأثيرا مضحكا عاما. فهناك أدوار أطباء مسرحية كثيرة كثيرة، بعضها يمثل شخصيات لبقة وعذبة، ولكنها شخصيات شريرة، وبعضها شخصيات نظيفة دمثة، وبعضها شاذة هوائية متقلبة الأطوار.

إن التصنعات الكلامية الشائعة، مما يُستهزأُ بها غالبًا فى المسرحيات العصرية، من شأنها أنها سريعة الزوال بكل أسف لارتباطها بزمنها.

والأمر المؤكد أن بين الأحاديث التى تجرى فى المسرحية والأحاديث التى تجرى فى الحياة الواقعية فروقا ملحوظة. ففى الحوار تحدث توقفات ومقاطعات أقل مما يحدث فى الحياة، والناس فى المسرحية لا يضايقون غيرهم إلاّ لتأثيرات هزلية مضحكة خاصة، ويكاد كل شخص فى المسرحية أن يكون مستمعا أشد إصغاءً وأكثر أدبًا منه فى الحياة الواقعية، وأن كل مستوى الحديث بالطبع يجعل الضيق وحرج الصدر أبعد احتمالا.

وما لم يكن المراد هو بعض التأثير الهزلى المضحك، أو التأثير المشجى المحرك للعواطف، فإن اهتمام الناس يكون أقل جدا بأمثال تلك الأمور التى من قبيل الذهاب إلى العمل أو تنظيف الأحذية أو استحمام الطفل.

ولا يمكن أن تحدث مقاطعة مطلقا بدافع الضرورة الطبيعية إذا كان الحديث حديثا شائقا خلاّبا، أو فى أثناء الاعتراف بأسرار شخصيته كما يحدث عادة فى الحياة الواقعية. والمحادثة المسرحية تكاد تكون قسمة بين المتحادثين، أكثر مما تكون بين شخصية أو أكثر فى إحدى الغرف فى الحياة الحقيقية.

وبعض كُتّاب المسرحيات يرون أنه من المستحسن أثناء محادثة طويلة نوعا بين عضوين من جماعة أن ينقسم بقية الموجودين إلى جماعات منفصلة، تتظاهر كل منها بالانهماك فى محادثاتٍ تخصهم، وذلك فى خلفية المنصة.

وثمة تقليد آخر من تقاليد أحاديث المنصة، هو ذلك التقليد المعروف بال aside؛ أو التحدث جانبا من شخصين، وهو طريقة لتصوير الأفكار الداخلية التى تهجس فى رأس المتحادثين للتميز بينها وبين الحديث الجهرى المباشر.

إن المسرحية وإن تكن تصويرا واضحا، إلاّ أنها ليست تصويرا فوتوغرافيا للحياة، إذ أن التصوير الواقعي الخالص لن يعود علينا بأية متعة من المسرحية، إذ يجب أن تعطينا المسرحيات «إيهامًا» بالواقع ونحن نشاهدها، هذا مَا لَم تكن صراحة الإثارة الحسية «sensationalism».

على أن الحوار المسرحي يمكن أن يكون أقل تركيزا من الحديث العادي - بمعنى أن يكون أكثر زخرفا من الحديث العادي، وأن يكون ملتحما بنسيج المسرحية.

والمسرحية تشتمل غالبا على عدد من الأحاديث أو الخطب العظيمة المكتوبة بالنثر أو الشعر، وهذه الأحاديث أو الخطب تمليها إلى حد ما - وذلك في المسرحية الجيدة - عاطفة الكاتب والغبطة التي يولدها الخلق والاندفاع في نفسه. ولكن يجب ألا ننسى أن الخطب أو الأحاديث توضع أيضا لإتاحة الفرصة للممثل العظيم أو الممثلة العظيمة لإظهار مهارتهما وحرارتهما في معالجة الانفعالات النفسية.

وحوار الملهاة يتحرك أسرع مما يتحرك الحوار في المأساة، وإن كان الفعل في الملهاة في كثير من الأحيان أقل منه في المأساة، أو - على الأقل - أقل أهمية.

ويجب علينا، حينما نركز البحث على «الصَّنعة» أو الطريقة التي تُكتَبُ بها المسرحية، أن نلاحظ الفرق بين الحوار الذي أولى وظائفه هي نقل المعلومات للمضي في العُقَد والحوار الذي أولى وظائفه إدخال السرور على النفس بما فيه من جمال وذكاء وغرابة، أو أية سمة ذاتية أخرى.. والانفصال انفصالا مسرفا بين هاتين الوظيفتين دليل على الصنعة الكتابية المسرحية السيئة، لضياع جهد كبير بلا طائل في هذه الناحية أو تلك.

إن الطريقة المُثلى لتمثيل الحواز المسرحي هي القيام بتمثيل هذا الحوار أو قراءته بصوت مرتفع إذا عجزنا عن تمثيله، وإذا لم يتيسر لنا ذلك فعلينا أن نقرأه بصوت مرتفع في مخيلتنا. وقد تكون ثمة قطع روائع من النثر أو الشعر التي تبلغ حد الجودة بوصفها كتابات إنشائية، لكنها تبلغ حد الاستحالة التامة بوصفها كلاما مسرحيا. وعلى العكس من ذلك، قد توجد كتابات مسرحية ذات صبغة أدبية مهلهلة لا تَخْفىَ على

أحد، ولكنها حينما نلقيها بصوت مرتفع تسفر عن صلاحيتها الكبيرة لأغراض المسرح من الناحية العملية. أضف إلى ذلك أن الكثير من الأحاديث والخطب المهلهلة والتمتمات واللجلجات والتعبيرات الغامضة والأصوات الحيوانية تكتسب أهمية شائقة فوق خشبة المسرح.

والشخص الذى يريد أن ينجح فى القراءة المسرحية، يجب أن يتعلم كيف يضحك، وكيف يبكى فوق خشبة المسرح كلما أراد ذلك، لأن نطقا واحدا من أسماء الحروف من أمثال تلك التعبيرات التقليدية، مثل «هو هوه» أو «ها، ها» يمكن أن يجعل الحوار المسرحى الجيد يرن فى آذاننا رنينا مضحكا تماما، أو رنينا يبعث على منتهى الضيق.

ويجب علينا بمثل هذا ألا نسلم بأن قطعة من الحوار المسرحى هى قطعة لا يمكن النطق بها لمجرد أننا لا يمكننا أن ننطقها أو نلقيها إلقاءً حسنا إذا كنا نحن أنفسنا لا نجيد الكلام فى حياتنا العادية.

ومن النتائج الثمينة جدا للتعليم عن طريق المسرحية، أن نرتفع بمستوى الكلام، فالناس يدفعهم الخجل إلى أن يتكلموا بطريقة أحسن وأن يتحركوا بطريقة أكثر وقارا. إننا فى هذه الأيام لا نجد مبررا للكلام بطريقة قبيحة مسرفة فى القبح، مادام من السهل أن نحصل على كُتبٍ طيبة كثيرة تبحث فى التدريب على النطق الجيد.

إن كل مسرحية هى شىء إما أكثر إثارة من الحياة الواقعية، أو شيئًا مختارًا من أشد أجزاء الحياة الواقعية إثارة. ولكن الشعر فى المسرحية يدل على أن المسرحية تبتعد بخطوة أخرى عن الواقعية بمعناها الحَرفى. وقد لا تكون المسرحية المنظومة بعيدة عن الصدق الداخلى بقدر ما تبتعد عنه مسرحية منثورة.

والبانتومايم الحديث - أو التمثيل الهزلى الإيمائى - يستخدم أحيانا النظام الفج الركيك. ومن السخف المضحك اعتبار أمثال تلك القطع مسرحيات فيها شىء من عمق النظر أو البصيرة فى أغوار النفس الإنسانية، أو تَسَامٍ مُشْرِقٍ بالتجربة أو الخبرة الإنسانية.

ومى الممكن أن توجد مسرحيات سيئة سوءًا شديدًا - مسرحيات متناهية فى السوء وفى الغموض والركاكة، والفساد والقبح - مكتوبةً بالشعر المرسل الركيك الخالى من الإلهام.

وأنىّ للنثر أن يصور لنا الصفاء الإنسانى الأعلى، اللانهائية التى لا توجد أبدا فى الحياة الواقعية؟ أما فكرة ذلك كله فيمكن أن يوحى إلينا بها الشعر. أما قيمة النَظْمْ، فتظهر فى السمو بالانفعالات النفسية، وفى جعل الانفعال العنيف أكثر إقناعا، ولو سُجلت هذه الانفعالات المبالغ فيها نثرا لكانت شيئا لا يمكن احتماله، ولأصبحت مجرد ميلودرامات مستحيلة غثة، أما في صورتها المنظومة فى المسرحيات الأجود التى من هذا النمط، فقد يكون لها جلال براق من نوع خاص.

ويستعمل النظم أيضا فى بعض أنواع التأثير الهزلى المضحك. كما أن النظم قمين بأن يتيح لنا قدرا أعظم من الحيوية والغزارة فى الأسلوب أحيانا.



فخامة الأسلوب الأدائى فى المأساة، ورشاقة محطّات النغم، تُعلى من قيمة الملوحات.

الصراع الدرامى

ينقسم الصراع إلى أربعة أقسام رئيسية: أولها الصراع الساكن، وثانيها الصراع الواثب، وثالثها الصراع الصاعد المتدرج فى بطء، ورابعها الصراع المرهص أو الصراع الدال من طرف خَفِى على ما يُنتظر حدوثه.

والصراع الساكن، هو نتيجة لعملية نشوء وتطور طويلة. وإن كان الكاتب واسع الخيال بعيد النظر فقد يستطيع أن يتخيل الشخصية فى اللحظة السيكولوجية (النفسية)، وبالأحرى نقطة الهجوم – حينما لا يكون الشخص الضعيف أو الجبان مستطيعا أن يواجه معركة فحسب، بل حينما يستطيع أن يسبق خَصمه إلى النزال أيضا.

أما الصراع الواثب، فهو الذى يحدث وثبا وبسرعة. وهذا الصراع غير مستحب فى المسرح، فنحن فى المسرح نرغب فى مشاهدة السباق الطبيعى للشخصية وتطورها خطوة بعد خطوة. إننا نرغب فى رؤية ثياب الحِشمة، والمقاييس الأخلاقية العليا كيف تتمزق قطعة بعد قطعة عن الشخصية الماثلة أمامنا بفعل القوى والعوامل المنبثقة منها ومن كل ما حولها.

وكل صراع صاعد، يجب أن يرمز إليه أولا بواسطة القوى المحتومة. ولكن هناك شىء نحب أن نؤكده وننبه إليه، ذلك أن جميع أنواع الصراع الداخلة فى الصراع الأكبر الرئيسى فى المسرحية يجب أن تأخذ صورة محددة فى المقدمة المنطقية، أى تتبلور فيها فى غير لَبس ولا إبهام.

وهذه الأنواع الصغيرة من الصراع نسميها «انتقالا»، تنتقل بالشخصية من حالة من حالات الفكر إلى حالة أخرى، ومن خلال هذه الانتقالات تنمو الشخصية وتتطور فى بطء وسرعة هيّنة ساكنة.

وفى وسعنا، كَكُتّاب ومخرجين وممثلين، أن نجد صراعا فى كل ما يحيط بنا، فالصراع موجود فى: المحبة والبذاءة والعجرفة، والبخل، والجشع، والدقة، والسماجة،

وقلة الحياء، والغرور، والدهاء، والاحتيال، والخزى، والخجل، والمكر، والخبث.. إلخ. فأى خِصلة من تلك الخِصال يمكن أن تكون تربة صالحة ينبت منها صراع ما. والبرودة والحرارة تُوجِدَان صراعا، وكذلك الرعد والبرق.

إنّ جدَّنا الأعلى، إنسان الكهوف، حينما كان ينطلق ساعيا وراء طعامه، كان يخوض معركة حامية مع عدو سافر خرج يسعى وراء طعامه هو الآخر، فهذا صراع، ومن ثمة كان يضع حياته فى كفة ميزان، ولا تنتهى المعركة إلاّ بموت أحدهما، وهذا هو الصراع الصاعد الذى يتألف من: صراع، وأزمة، ونتيجة.

وهناك أنواع من الصراع المُعقّد أشد مما ذكرنا، إلاّ أنها جميعا تقوم على أساس واحد هو: هجوم وهجوم مضاد، ونحن نشاهد الصراع الصاعد الحقيقى حينما يكون الخصوم متساوين فى القوة تساويا عادلا.

وليس مما يلذ النفس أو يشوقها أن ترى رجلا قويا بارعا يناضل رجلا ضعيفا فاتر الهمة. أما إذا كان الخَصمان متساويين فى القوة وكل منهما كفء لأخيه، سواء فى الحلبة الرياضية أو فوق خشبة المسرح، فإن كُلاً منهما يضطر إلى بذل كل ما أوتى من قوة ومن حيلة ليتغلب على الآخر، وهذا الهجوم والهجوم المضاد هما اللذان يتكون منهما الصراع.

والصراع موجود فى كل مظاهر الحياة منذ أن يولد الإنسان حتى يموت، فهو موجود فى أى شىء وفى كل مكان.

ومقدار الصراع تحدده إرادة الفرد ذو الأبعاد الثلاثة. وإذن فالصراع الصحيح يتكون فى ظاهِرِهِ من قوتين متعارضتين، وفى باطِنِهِ يكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة ومتشابكة فى تسلسل زمنى متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغ الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون بُدٌّ من أن ينتهى بالانفجار.

ولا ننسى كمخرجين أن الصراع ينبع من الشخصية مهما بدا لنا الأمر غير ذلك ولكن لما كانت الشخصية تتأثر بالبيئة فيجب أن نعرف هذه البيئة أيضا.

والصراع الساكن تسببه الشخصيات التى لا تستطيع الحسم فى الأمور أو التى لا تستطيع أن تتخذ قرارا فى المسرحية التى تعيش فيها. والشىء الساكن معنا الشىء الذى لا يتحرك، والذى لا يبذل جهدا ولا يبدى قوة من أى لون. وأشد أنواع الصراع سكونا له حركة أيضا، فليس هناك شىء فى الوجود ساكنا سكونا مطلقا، إلاّ أنها حركة يبلغ من بطئها أن يظن القارئ، أو المشاهد أنه السكون بعينه.

إن ما ذكرناه عن الصراع قد يكون هو الأساس فى بناء الشخصيات وتصارعها. ولكن لا يجب أن يغفل المخرج عن أن كل مسرحية يمكن أن تشمل أو تشتمل على أكثر من مقدمة منطقية كبرى واحدة، وأن كل شخصية من شخصياتها تكون لها مقدمتها المنطقية الخاصة، أو فكرتها الأساسية التى تتصارع وتصطدم بأفكار الشخصيات الأخرى، والتيارات المختلفة ما ظهر منها وما بَطَن، وأنهم جميعا يجب أن يتقدموا بموضوع المسرحية الأساسى - أعنى بمقدمة المسرحية أو فكرتها الرئيسية.

وإذا أراد المخرج ألا يقع فى خطأ الصراع الواثب (الذى يحدث قفزا ودون مقدمات) أو الصراع الساكن (الخامد الهامد الراكد)، فيجب أن يعرف مُقدَّما الطرق التى ينبغى للشخصيات أن تسلكها. ومثال ذلك أن تبدأ الشخصية.

من الإدمان على شرب الخمر	إلى الاعتدال والوقار
ومن الاعتدال والوقار	إلى الإنفلات والإدمان
ومن الحياء والخَفَرْ	إلى الوقاحة وقلة الحياء
ومن الوقاحة وقلة الحياء	إلى الحياء والخَفَرْ
ومن السذاجة والبساطة	إلى الكِبْرِ (النفخة الكذّابة)
ومن الكِبْر (والنفخة الكذّابة)	إلى السذاجة والبساطة
ومن الوفاء	إلى الخيانة والغدر

.... إلخ

وإذا ركَّز المخرج على قراءة وفهم وتحليل الشخصيات الرديئة التناسق فى المسرحية والتى لا تَوَازنَ بينها، فسيجد أنها تُوجِدُ عادةً إما صراعا واثبا، وإما صراعا ساكنا. ويمكن للشخصيات المتناسقة أن توجِدَ صراعا واثبا أيضا.

وإذا أردنا أن نخلق صراعا واثبا، باعتبارنا مؤلفين ومخرجين، فما علينا إلاّ أن نرغم شخصيات المسرحية على فعل غريب عنهم، فعل لا صلة بينه وبينهم، على أن يفعلونه بدون وَعيٍ أو تفكيرٍ، ولكننا بذلك لا نكون قد كتبْنا أو أخرجنا مسرحية ناجحة. وعلى المخرج أن يدرس الشخصيات فى المسرحية دراسة واسعة عميقة بقدر ما يستطيع، وسوف تُبصِّره هذه الدراسة إذا كانت الشخصيات مستطيعة حقا القيام بما تنتظره المقدمة منها أو أنها لا تقدر على ذلك.

والشخصيات الحقيقية يجب أن تتاح لها الفرصة للكشف عن نفسها، كما يجب أن تتاح الفرصة للمتفرجين لكى يلاحظوا التغيرات المهمة التى تحصل فى هذه الشخصيات.

وإذا تعرض مخرج ما لمسرحية ووجد أن هذه المسرحية يعتريها نوع من السكون وعدم الحركة الدائمة، فليعلم أن حالة السكون التى تعترى مسرحيته ما هى إلاّ نتيجةً لسكون صاحب الشخصية الذى لا يستطيع إعمال عقله، وقد يكون ساكنا لأنه ليس مستكملا أبعاد الشخصية الثلاثة أو مقوماتها الثلاثة.

وعلى العكس من ذلك تماما سيجد صراعا صاعدا عبقريا فى المسرحية التى تشكَّلت شخصياتها تشكيلا بديعا فى صيغة المقدمة المنطقية، وسيجد أن كل فعل صدر عن شخصية كهذه هو فعل يفهمه الجمهور، ويكون له تأثيره الفائق فى نفسه.

إن الشخصية المحورية فى أية مسرحية، يجب أن تنال من تركيز واهتمام المخرج النصيب الأوفى من الدراسة والتحليل.

والشخصية المحورية تكون مسؤولة عن نمو الصراع، كما أنها شخصية لا تتخاذل، ولا تلين، ولا تساوم، أو ترضى بأنصاف الحلول.

والصراع الصاعد (أى المتدرج)، سيتعرف عليه المخرج فى يسر وسهولة، فهو يكون نتيجة لمقدمة منطقية واضحة محددة، ولشخصيات متناسقة تناسقا بديعا اكتملت لها أبعادها الثلاثة، وقامت بينها الوحدة على أساس قويم ثابت.

والتوتر الذى يُغلِّف كل مواقف المسرحية وأحداثها، وسيلة - دائما - ما يسعى إلى تحقيقها الكاتب والمخرج معا، ومن اليسير الوصول إلى توفير التوتر فى المسرحية إذا

جعلنا شخصياتها شخصيات صلبة مستمسكة بآرائها، ولا تعرف المساومة ولا تلين ولا تأخذ بأنصاف الحلول فى معركة حياة أو موت.

والمسرحية، إذا ما توافرت لها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان، لا تعرفان المساومة كان هذا كفيلا بأن يخلق فيها صراعا صاعدا، كله بطولة، وكله شهامة، صراعا تستطيع فيه الشخصيات أن تكشف عن ذاتها، فتكون لها قيمتها المسرحية، وتضمن لنفسها إثارة الترقب.

إن المسرحية ليست صورة من الحياة، كما يتوهم البعض، ولكنها جوهرها. ومن هنا كان واجبنا كرجال مسرح أن نلخص الحياة، فالناس فى الحياة يتشاجرون ويتربص بعضهم لبعض دون أن يحسموا سبب خلافهم. أما فى المسرحية فيجب تلخيص هذا وتكثيفه والاقتصار فيه على الجوهر، والاكتفاء بالإيهام عما حدث خلال السنين من مخاصمات، دون الإكثار من الحوار السطحى.

وفى المسرحية الناجحة يسبب كل صراع الصراع الذى يليه، ويكون كل صراع أقوى وأكثر كثافة من الصراع الذى يسبقه، ومن ثم تتحرك المسرحية مدفوعة إلى الأمام بواسطة الصراع الذى تخلقه الشخصيات مسوقة برغبتها فى الوصول إلى هدفها: أى إقامة الحُجة على سلامة المقدمة وتبريرها.

ونحن كرجال مسرح نعلم أن الهجوم والهجوم المضاد هما أشد الطرق مباشرة وأقصرها لبناء الصراع، كما أن الشخصيات لابد أن يتولد عنها ألوان مختلفة من الصراع. على أن نمط الصراع وإن اختلف باختلاف الشخصيات، فلابد من وجود الصراع فى المسرحية من أولها إلى آخرها.

والصراع هو علامة الحياة فى كل عمل أدبى. إنه نبض القلب فى المسرحية، ولا يمكن أن يحتوى عمل أدبى على صراع، إلا ويشعرك بوجوده فى هذا العمل. فالصراع هو ذلك النشاط الجبّار الذى يمكن بواسطته أن يخلق التفجير الواحد سلسلة من التفجيرات بعد ذلك.

إن الصراع الدرامى ركن مهم، دائما ما يُسلَّط النظر والفكر عليه المخرج عندما يقرأ أو يخرج نصا مسرحيا، فالمسرحية التى لا صراع فيها، تخلق جوا من الوحشة والكآبة بالفتور والانحلال. وكلنا نعلم أنه لولا الصراع لما أمكن قيام حياةٍ على الأرض. بل على أى كوكب من كواكب الكون.. وليس حسن السَبْكِ والصياغة والكتابة إلاّ صور طبق الأصل من قانون الكون الذى يتحكم فى الذَّرة الصغيرة، كما يتحكم في برج من النجوم فوقنا.

ويهتم كل مخرج اهتماما كبيرا بوجود الصراع (صراع عنيف) يبهر المشاهدين لمسرحيته، ويمكننا كرجال مسرح أن نضع شخصين متعصبين أو مجموعتين من الخصوم كل منهما فى وجه الآخر لنستشف وقوع صراع عنيف يبهر الأنفاس، مع مراعاة أن الكشف فى الصراع أو الإشارة إليه من طرفٍ خَفِىْ ليس هو الصراع نفسه، فقد تبدأ المسرحية عند النقطة التى يؤدى منها الصراع إلى أزمة، وقد تبدأ من النقطة التى وصل فيها صاحب شخصيةٍ على الأقل إلى نقطة تحول فى حياته، وقد تبدأ بقرار يسرع بها إلى الصراع.

وإذن نستطيع القول: أنه ليس هناك شخصية تستطيع أن تكشف عن ذاتها بلا صراع، كما لا يمكن أن يكون هناك ثمة صراع بلا شخصية. وأن الشخصيات المسرحية الناجحة الإبداع الفنى والتى يَسْعد المخرج بوجودها فى النص المسرحى، كفيلة بأن تكشف عن نفسها وطبائعها فى سياق الصراع الدرامى فى أية مسرحية.

والتحول من حال إلى حال، ومن موقف إلى موقف نطلق عليه «الانتقال». والانتقال نوع من الصراع البارع الذى يواكب التوتر ببطء ويجمعه كلما سار فى طريقه حتى يصل إلى نقطة انقطاع وذلك فى سرعة معتدلة. والجهل بالانتقال فى الكتابة المسرحية يكاد يكون عيبا بين المؤلفين العاديين الذين يؤلفون للمسرح فى العالم كله، ففى اعتقادهم أن المسرح لا يصح أن يأتى إلاّ مطابقا للحياة الواقعية، وهذه نقطة ضعف طالما حذَّر منها مخرجو المسرح ومؤلفوه، وطالبوهم بأن يتم الانتقال فى وقت قصير جدا، أو فى ذهن إحدى الشخصيات المسرحية، وذلك حرصا على سرعة تتابع مواقف وأحداث ومشاهد المسرحية.

لحظة الكشف عن موضوع المسرحية وشخصياتها

من المعروف أننا نتقبل فى المسرح الأحاديث الشخصية أو المناجيات لكونها وسيلة لكشف ما يجول فى ذهن الشخصية الواقفة أمامنا. والحقيقة أن معظمنا -كَبشَر- لا يقوم بتحليل دوافعه، ولا يقوم بوضع خطة الأفعال التى يأتيها بمثل هذه الطريقة العقلية الشعرية التى تتجلى فى المناجيات التى تلقيها شخصيات شكسبير مثلا.

مخرجو هذا العصر يعتبرون المناجاة المسرحية صورة بدائية نسبيا من صور التعبير المسرحى، وليست من الأشياء المقبولة اليوم بوجه عام، كوسيلة من الوسائل المسرحية دون أن يُستعان فيها بحيلة أخرى لتلطيف ما تتسم به من تَصنُّع وما فيها من تكلُّف. إلاّ أن بعض المخرجين يستسيغون المناجيات المسرحية فى أحْوال غير مألوفة جدا، مثل تصوير الجنون أو شرح حالاته، أو فى المسرحية التى تتميز بنزعة تجريبية شديدة.

إن الطريقة التى يؤدى بها الممثل مثل هذه المناجيات، تحتاج إلى نوع خاص من الأداء التمثيلى يتسم بقوة الإحساس الداخلى للشخصية المسرحية، وهذا يقابله ما يُعرف بباطن الكلام، أو باطن الحوار، وذلك فى المسرحيات الواقعية مثل مسرحيات تشيكوف. كما أن مثل هذه المناجيات تحتاج فى أدائها، إلى نوعٍ من السرية وكأنها خلجات من النفس.

ومن الأشياء المتعارف عليها بين الكاتب والمخرج فى التقاليد المسرحية، أنه يمكن تلطيف المناجاة بالالتجاء إلى بعض الحيل، التى من قبيل جعل المتكلم يوجه حديثه فيها إلى أحد الحيوانات، أو إلى صورة من الصور، أو إلى أى شىء آخر. وقد يخلق الكاتب أثرا هزليا مضحكا، وذلك بالاعتراف بأن كل ما جرى له لم يكن إلاّ من باب التظاهر والادعاء، ومن ثمة يمكن أن تتقدم إحدى الشخصيات إلى مقدمة المنصة، وتتحدث إلى الجمهور حديثا مباشرا.

وهناك طريقة تقليدية أخرى لنقل المعلومات عن الحوادث والشخصيات المسرحية إلى الجمهور - كانت ولا تزال يُعمل بها - وتلك هى استخدام «أمين السر -

أو أمينة السر». وأمين السر هو شخصية يستطيع شخص مهم فى المسرحية أن يثق فيه، ويجعله مستودع أسراره، ويكاد يكون دائما صديقا موثوقا به للشخصية التى من جنسه.

إن الخفايا والأسرار تتكشف بطريقة سريعة فوق المنصة، لا لشىء إلاّ لأنه ليس ثمة وقت فوق خشبة المسرح لِطُرق الأقنعة التى نحتاج عادة إليها فى بيوتنا.

والمقصود من المناجاة إعطاء المتفرجين فرصة سماع الأفكار التى تراود عقل الشخص. والمناجاة - أساسا - أداة لتوفير الوقت المسرحى، أو قد يكون المؤلف غير قادر على تحويل ما تشعر به الشخصية إلى عمل درامى، ولذا يسمح للشخص أن يُفرّج عن نفسه بالكلمات التى يستطيع المشاهد سماعها، فإذا وضع المخرج هذا الغرض فى ذهنه وجب عليه إدماج المناجاة مع بقية عناصر الإخراج كلما أمكنه ذلك. أى يجب عدم إبرازها أو جذب الانتباه إليها، كما يجب إلقاؤها بتركيزٍ عظيم، لكى تحقق أقصى أثر ممكن.

أما المحادثات التليفونية فقد جاءت لتحل دورا مهما فى الدراما الحديثة، وتستعمل عموما لتنقل إلى المشاهدين تلك المعلومات التى يجب أن يعرفوها كى يفهموا العمل الدرامى. وعلى المخرج فى هذه المحادثات أن يضع الشخص المتحدث تليفونيا فى مكان ظاهر بالمسرح حتى يراه الجمهور ويرى فمه ويسمع ألفاظه ويفهمها، مع مراعاة فترات الصمت حيث يَرُدُّ على المتحدث الشخص المتحدث على الطرف الآخر.

ونحن نعرف أيضا أحوال الشخصيات المسرحية كما نعرف أحوال الناس فى الحياة الحقيقية من الأفعال التى يقومون بها، ورُبَّ فعلٍ تافه نسبيا له مغزاه الكبير فى إعدادنا لتفَهُّم شخصية ما، قبل أن تواجه تلك الشخصية بقرار خطير.

وفى كثير من الأحيان، يحدث فى المسرحية ما يحدث فى الحياة من معرفتنا لأحوال الناس مما يقوله عنهم الآخرون، وكما يحدث فى الحياة، لا يكون ثمة موجب دائما لأن نصدق كل ما يقوله هؤلاء الآخرون.

ففى مسرحيات شيكسبير، نلاحظ فى أحيان كثيرة جدا أن الشخصية يسبقها تعريف عنها يقوم به بعض الشخصيات الأخرى، من الأذكياء الدهاة الذين يعطوننا

إثارةً من الطابع الذى قد نتلقاه فيما بعد. ويستطيع الكاتب المسرحى أن يترك جمهوره يحذر ويحدس بدلا من أن يُلقى له الضوء لينير له الطريق.

وفى المسرحيات، يكون الناس عادة أكثر صراحة عن ذواتهم، وأقل عُرضة لغدر أنفسهم مما هى حال معظمنا فى الحياة الواقعية. كما أن الشخصيات المسرحية تتحدث غالبا فوق المنصة عن حياتنا الماضية أكثر مما نتحدث فى حياتنا الواقعية، وذلك لأن الاعتراف أمر ضرورى فى كثير من الأحيان لكى نفهم الشخصية.

إن من واجب الكاتب المسرحى تهيئة المزاج النفسى والذهنى والجو العام والأساس الذى تقوم عليه المسرحية قبل أن يبدأ الفعل - أى قبل أن يبدأ الموضوع - وعليه أن يوضح فكرة المسرحية الأساسية، والأساس الذى تقوم عليه الشخصيات، ويشرح عُقدة المسرحية، ويوضح مناظرها، ويوضح المزاج النفسى والذهنى الذى تمثل فيها المسرحية، فكلما زادت معرفتنا بهذه الأشياء، ازدادت معرفتنا بالشخصيات ككل.

إن الكاتب الذكى، مع المخرج الدارس، هما اللذان يعملان على أن يتقدم العرض باستمرار وبدون انقطاع إلى آخر لحظةٍ فى المسرحية، وبذلك يضمنان مشاركةً دائمة من الجمهور.

وبعض المؤلفين السُذَّج، يلجأون إلى حيل تافهةٍ فى تصوير إحدى شخصياتهم، فيجعلونها تقرأ خطابا بصوت مرتفع مشتمل على الخطوط الأساسية لصورة الشخصية المسرحية المراد تصويرها، وخير استشهاد نستشهد به على هذه الجزئية هو قول «جورج بيرس بيكر» وهو يتحدث عن الفعل المادى: «إننا قبل كل شىء نثير الانفعال فى نفوس الجمهور بمجرد الفعل المادى، الفعل المادى الذى يُطوِّر القصة أيضا، أو يصور الشخصية، أو يقوم بالعمليتين فى وقت واحد».

وقصارى القول: «إن الصراع فى حقيقة أمره هو العرض».

الفصل الثالث

- لا قواعد لكتابة المسرحية الناجحة.
- الاختيار.

لا قواعد لكتابة المسرحية الناجحة

كثيرا ممن يزعمون أنهم كُتّابٌ مسرحيون، وممن يحيون فى مجتمع قلق تكتفه المصاعب، يسعون سعيا حثيثا وراء القواعد المسرحية المضمونة، أو التصميمات الهندسية التى تهديهم إلى الكتابة المسرحية.

وقد يكتشف الكاتب المسرحى بعض العناصر المجُرَّبة التى تجعل مسرحيته شيئا مقبولا لدى الجمهور، إلاّ أنه يجب عليه أن يكتشف بنفسه كيف يطهو حساءه الخاص الذى يتميز بنكهته الخاصة، فالقواعد المسرحية لن تصنع من أى إنسان كاتبا مسرحيا ناجحا.

إن ثمة قواعد أو قوانين أساسية مسنونة للكتابة المسرحية، يجب أن يعرفها كل مؤلف ومخرج مسرحى. وهذه القواعد أو القوانين فى معظمها قواعد تخضع للتغير المستديم، ومن ثمة، فهى ليست قواعد جامدة أو شيئا مُلزما محتوما. وفى مرحلة التعليم، فى أى فن من الفنون، يكون التزام القواعد شيئا ضروريا ولا مفر منه، وهذا يصدق على فن الكاتب المسرحى بقدر ما يصدق على فن الموسيقار، وفن المصور، وفن المثّال.

إن قواعد الكتابة المسرحية – كما وجُدت فى أى زمان معلوم – قواعد قد يخرج عليها الكاتب ولا يلتزمها، هذا ما يحدث فى كثير من الأحيان، وكما قال فيها «يوجين أونيل» ذات مرة: «تلك القواعد التى لا يستطيع كسرها، والخروج عليلها بنجاح، إلاّ أولئك الكُتّاب الذين يعرفونها».

إن قوانين الكتابة المسرحية قوانين سائبةٌ مطّاطَة، وهى عُرضة للتكسير دائما، ثم هى تتغير باستمرار، وقابلة للتكيف وفقا للمادة التى يتناولها الكاتب، وهى أيضا قوانين مُخادعة بحيث تبدو وكأنها تُنَاقِضُ بعضها بعضا، أو أنها ليست شيئا مطلقا.

وأولئك الذين يشعرون بأن معرفة المبادئ المصطلح عليها خليقة بأن تعطل حرية الكاتب وأصالته الفكرية، لا حاجة بهم إلى الخوف من ذلك، فمعرفة القواعد الأساسية

الثابتة لن تفعل هذا فحسب، بل هى سوف تساعد الكاتب على أن يميز بين الأفكار، وبين مجرد التصورات والظنون.

إن ثمة نوعان من القواعد العامة تتحكم فى الكاتب المسرحى. هناك تلك القواعد التى تنشأ عن أوجه القصور والنقص والخصائص الغريبة الشاذة التى يتسم بها وسيطٌ معين، وهذه القواعد قد تختلف وتتغير بالمثل من وسيط إلى وسيط آخر.

والمُخرج المسرحى الناجح، هو الذى يعرف هذه القواعد، فهى ذات أهمية أساسية فى تكييف المسرحية، وجعلها شيئا مناسبا للوسط الخاص الذى سُتقدَّم فيه، بحيث تعطى الأثر المسرحى المنشود منها فى أكمل صورة.

وكيفما كان الأمر فإن القواعد ليس لها مساس غير مباشر بالقوانين الأساسية الأكثر أهمية، وبالأحرى تلك العناصر الجوهرية لعملية الكتابة المسرحية التى من قبيل أخذ العُقدة المسرحية من القصة، واكتشاف الشخصيات اللائقة التى يمكن هضمها وتصديقها، ثم معالجة الموضوع، وكتابة الحوار، والتغلب على مشكلات اللغة، فهذه هى العناصر الرئيسية الشائعة فى مسرحيات المجالات المسرحية كلها.

الاختيار

إن المنطق يقول إن الكاتب المسرحى له مطلق الحرية فى اختيار أى موضوع ومعالجته معالجة مسرحية، ولكننا يجب أن نتذكر أن هناك، من الناحية العملية، قيودا أخلاقية وجمالية تخضع لها الموضوعات التى تصلح للمعالجة المسرحية.

والقيود الأخلاقية أقل أثرا من القيود الجمالية، غير أن القيود الأخلاقية يجب أن يُحسب حسابها من الوجهة التاريخية.

والمخرج الذكى، هو الذى يختار لجمهوره مسرحية تجذب أنظارهم، وتستهوى أفئدتهم، فلقد مَلَّ جمهور المسرح المسرحيات التقليدية ذات الموضوعات المُكرَّرة، والسبب فى ذلك - ولا شك - هو الكاتب المسرحى الذى لم يدرك إدراكا كافيا أن جمهور المسرح أصبح ينصرف عن المآسى العظيمة التى تتناول موضوعات منفردة وتقليدية للناس العاديين.

ولعل النظرية التحليلية النفسية تلقى بعض الضوء على القبول العام لمثل هذه الموضوعات فى المسرحيات الجدية. فمن قيم المسرحيات التى تُصوِّر عواطف معادية للجانب الاجتماعى، أن المسرحية تجسد عناصر مشابهة لا شعورية موجودة فى أذهان الجمهور، وتعمل عملا تطهيريا كما وصفها أرسطو.

وقد يُقال إن لِعرْضِ هذه الموضوعات على المسرح، منذ عهد أرسطوطاليس مبرراتها فى تجسيد الدوافع الحسية أو المعادية للمجتمع عند الجمهور.

وعملية المماثلة تيسر على الجمهور التذوق والاستمتاع بورطة العاشق ومحبوبته أو متعتهما، أو بالزوجة المخدوعة، أو بالزوج المخدوع فى اللحظة نفسها تقريبا. ولمّا كان الجمهور لا ينسى أبدا الهُوَّة التى تفصل المسرحية عن الحياة، فإن من الممكن أن يستمتع هذا الجمهور بمواقف فى المسرحية يكون الاستمتاع بها أو التجاوز عنها فى الحياة الواقعية لا أخلاقيا.

ولكن القيود الجمالية التى تفرض على الكاتب المسرحى فى اختيار موضوعه هى كما قلنا أكثر أهمية من القيود الأخلاقية، إذ أن مهمته الشاقة والساحرة هى سَرْبلة الموضوع الذى اختاره بالشكل المناسب له. ومن ثم، فإن الشعور بالقيود (بقيود الشكل) ستدخل فى مشكلة اختيار الكاتب لموضوعه.

ومن الواضح أن شكل القصة، وشكل المسرحية (مهما كان رصينا أو تجريبيا) يفرضان قيودا مختلفة على اختيار الفنان لموضوعه، ولهذا نرى كثيرا من المخرجين يرفضون إخراج كثير من المسرحيات بعد أن يقرؤوها، ويبدون رأيهم قائلين: إن موضوع المسرحية يصلح للشكل القصصى أكثر مما يصلح للشكل المسرحى. فمثلا موضوع يصور عملية طويلة من تطور شخصية أو فسادها يصلح لها القالب القصصى الفضفاض أكثر مما يصلح لها القالب المسرحى الضيق. ومن الممكن تصوير التغيرات التى تلحق بمجموعة من الناس أو بشخصياتهم فى فترة زمنية طويلة تصويرا مسرحيا، ولكنه لا يُنتظر أن يكون هذا التصوير مقنعا جدا إلاّ فى مسرحياتٍ بناؤها مخلخل جدا. ثم إن الموضوع الذى يتطلب تصويرا دقيقا ومِجْهريا للوسط الاجتماعى، يناسب المعالجة القصصية بشكل عام أكثر مما يناسب المعالجة المسرحية، وذلك أن نوع ومقدار التفصيلات التى يمكن نقلها بواسطة المَنَاظر فى المسرح محدودان جدا.

وحتى لا يحدث نوع من التجنى على كُتَّاب المسرح من المخرجين أو النقاد، نستطيع القول: إنه بالرغم من وجود قيود أخلاقية، وقيود جمالية حتمية على اختيار الكاتب المسرحى لموضوعه، إلاّ أن سَعة الحيلة والمهارة المدهشتين اللتين أظهرهما كُتّاب المسرح فى التغلب على مشاكل تبدو كأنها مستعصية، أثبتتا أنه ليس هناك موضوع مهم أو تجربة إنسانية مهمة أو عاطفية، تستعصى على المعالجة المسرحية، ابتداء من أكثر الحوادث الخارجية شدة كارتفاع الأمم والأسر الحاكمة وسقوطها، ومغامرات بطل يستلفت النظر، وانتهاءً بأهدئها كالمسرحيات التحليلية أو المسرحيات النفسية.

وفى رأى أغلب نقاد ومُحلّلى الدراما فى العالم أنه لابد من خطوة تمهيدية لتركيز الموضوع عند الكاتب، لحظة تحويله من موضوعٍ كانت رؤيته له غامضة وتخُيله له واسعا

إلى مسرحية كاملة مترابطة. فالموضوع هو الفكرة التى تعطى للمسرحية وحدتها، وللكاتب هدفه الأول، كما يحدد له ما ينسجم مع هذا الهدف وما لا ينسجم.

وللكاتب المسرحى الحرية الكاملة بعد ذلك فى أن يكون حديثه للجمهور عن الموضوع تصريحا أو تلميحا، ولكن ما لم يكن قادرا على تصور موضوعه، فإنه قد يتعرض لإفساد أثر وحدة الموضوع التى هى أخيرا أكثر أهمية فى إنجاح المسرحية، من وحدة الفعل أو وحدة المكان أو وحدة الزمان.

غير أن هناك خطرا آخر يتعرض له الكاتب المسرحى من وجهة نظرنا كمخرجين، وذلك عندما يعبر عن فكرته بصراحة متناهية، وهو خطر الوضوح والتبسيط المفرط. والذين يتعرضون للوقوع فى هذا الخطأ هم بشكل خاص كُتّاب المسرحية الاجتماعية - الكُتّاب المسرحيون الذين تتأجج فيهم الحماسة للإصلاح.

ومن الطبيعى، إذا كان هؤلاء جادين حقا وكانوا مقتنعين بأهمية ما ينادون به، أن يشعروا بأن الفكرة لا يمكن أن تقال بمنتهى الصراحة أو بمنتهى التأكيد. وبرغم أن الإفصاح عن الفكرة بطريقة مداورة أو غير مباشرة يثير حنق الجمهور، إلا أن المسرحية ذات الرسالة الصريحة تبدو بعد معرفتها معرفة أوفى بأنها قصة مدرسية، أكثر منها تمثيلا للحياة، أو تبديلا لها. فإذا شُغِلَ الكاتب المسرحى برسالته عن كل شىء آخر، فإن مسرحيته قد تكون تبسيطا مفرطا للحياة، أو قد تكون أسوأ من ذلك.

وسواء بَيَّنَ الكاتبُ المسرحى فكرته بالتصريح أو بالتلميح، فإن عليه أن يقرر نوع الشكل المسرحى الذى سيستخدمه، وذلك لكى يعبر أوفى تعبير عن موضوعه. والأسلوب الذى يحاول الكاتب المسرحى أن يضفيه على معالجته للموضوع يكاد يعادل فى أهميته الشكل المسرحى الذى يصوغ فيه موضوعه، ولا شك أن هذا الأسلوب يرتبط ارتباطا وثيقا بالشكل الذى اختاره، ولكنه يعتمد أيضا على استجابته الشخصية للموضوع، وعلى ذوق العصر، وعلى نظرته للحياة، التى تَظهر أحيانا وتختفى أحيانا أخرى، فى تصويره لفكرته.

وقد تستخدم الفكرة نفسها فى التدليل على ما فى الطبيعة البشرية من بطولة وجمال فى إحدى المسرحيات، كما قد تستخدم فى مسرحية أخرى للتدليل على ما لدى الطبيعة البشرية من قدرة على الشر والقبح، فقد كانت نظرة كل عصر من العصور المبدعة إلى المواد التى خلفتها لنا العصور الكلاسيكية تختلف عن نظرة العصر الذى سبقه أو الذى تلاه، وتقتضى كل حركة أصيلة فى الفن الإبداعى إعادة تقويم كل المادة المهمة التى انحدرت لنا من الماضى أو تقويم بعضها.

الباب الثانى

الرؤيـــة الاجتماعيـــة للنص المسرحى

الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى

المسرح أقرب اتصالا بالحياة من أى فن آخر، ويمتاز عن غيره بأنه يبعث على الاستجابة السريعة. فمتى أَحسنت، عَرَفْتَ ذلك من النظّارة، فهم قد يعبرون عن إعجابهم بالضحك، أو بالتصفيق، وقد تشهده فى الصمت المتوتر المأخوذ الذى هو أرفع درجات التقدير، والذى يشعر به الموجودون خلف المسرح شعورهم بأشد الهتاف صخبا وجَلَبة.

كما أن المسرح ليس فنا فى حد ذاته فحسب، بل يضم سائر الفنون الأخرى، وهذا ما يجعله مَدْخلا مثاليا للتذوق العملى للفنون. فإن كان الفنان حريصا على إصلاح نفسه، فإن المسرح مدرسة تدريبية يمكنه أن يحصل فيها على كثير من درجات الإجادة المطلوبة. ففى المسرح ينمى مصمموا المناظر فى أذواقهم وخبراتهم، ويكتسب الممثلون الاتزان والحيوية، ويستفيد عمال المسرح مزيدا من القدرة التنفيذية وضروب الحذق المهنى. كما أن الفنان، بإسهامه فى العمل المسرحى، يُتاح له فرصة مقابلة الناس والاندماج معهم اندماجا اجتماعيا.

أما بالنسبة للممثل، فإننا كثيرا ما نرى أحد الممثلين وهو يحاول أن يرضى غروره بأن يلفت إليه الأنظار على حساب العرض المسرحى. وهذه الوسيلة الرخيصة لاجتذاب الأنظار، حتى لو نظرنا إليها من الناحية الأنانية البحته، لا تُولّد الرضا الحقيقى سواء عند المتفرجين أو عند الممثل نفسه، فمثل هذا الشخص يعرف دائما «بالرغم من عدم اعترافه بذلك حتى إلى نفسه» أنه لا يُمثّل إطلاقا، بل يستعرض ذاته ليس غير، وأنه لو جىء بِقْردٍ فوق خشبة المسرح، لجذب إليه الأنظار أكثر منه، ولكان على الأقل مساويًا له فيما يستحقه من المدح.

إن وراء فن المسرح لَعِلْمًا. فكل ما يجرى فوق خشبة المسرح هو، فى الوقت نفسه، تجربة وبيان عملى فى السيكولوجية التطبيقية، والمتفرجون هم الذين تُجْرَى

عليهم التجارب. فما بَرِح أهل المسرح، منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة، يُخرجون المسرحيات ويلاحظون، بطريقة شبه واعية، أثر كل وقفة، وحركة، ونبرة، على جمهور النظارة. وكل ما عرفه السّلف وتعلموه انتقل للخلف بالتلقين العملى والاقتداء العملى، هذا فضلا عن أنهم استخدموا معرفتهم كمرشد يهديهم فى كتابة المسرحيات باختيار وإعداد مادتهم بطريقةٍ تتيح للممثل أعظم الفُرص.

ويجب اختيار المسرحية بحيث تتفق وميول المتفرجين، بصرف النظر عما قد يكون فيها من فُرص للمخرج والممثلين لكى يُظهروا مواهبهم. ويجب أن يكون معيار الجودة هو أفضل ما يمكن أن يستسيغه النظّارة، فلا يجب أن يقدَّم لهم أدنى ما يحوز قبولهم، كما لا نحاول أن نرفع مستوى أذواقهم، بأن نقدم لهم مسرحيات «تفوق مستواهم»، فلم يُخلق - حتى الآن - المتفرج الذى يستطيع أن يضجر ويتثقف فى الوقت نفسه.

وهناك بعض المخرجين الناشئين يعتقدون أن غموض المسرحية ونهايتها المحزنة يجعلان منها فنا رفيعا، إنهم يخطئون فى هذا الاعتقاد الخطأ كله، ولا يوجد أى فرد من النظّارة يتفق معهم فى هذا الرأى. صحيح أن بعض المسرحيات عظيمة رغم غموضها، لكن لا توجد مسرحية عظيمة بسبب غموضها. أما فيما يختص بالمأساة أو (التراچيديا)، فيجب أن نعلم أنه يلزم لنجاحها أن يَرْضى المتفرجون عن خاتمتها سواءً انتهت بمأساة لشخصياتها أم لم تنته.

ويجب على المخرج عند البدء فى عملية إخراج مسرحية ما أن يُجرى حصرا إجماليا لمادتها الدرامية، فكل ما تتضمنه المسرحية وما توحى به يُعَدُّ مادة درامية كالحوار، والشخصيات، والمناظر، والأفكار، والحركات، وكل شىء، ثم يجمع هذه المواد على أساس قيمتها من وجهة نظر المتفرجين، تماما كما يقدر الصانع مدى تأثير بضائعه فى الزبائن،والمسرحية كذلك، فهى تمد نظّارتها بقيم عاطفية تسوقهم إلى الضحك أو البكاء، أو قيمٌ عقلية تعرض أفكارا جديدةً، تنتقد فيها الأفكار العتيقة بطريقة أوقع، أو قيمٌ مجردة تثير المتعة بالجمال بليونة التنفيذ أو بأية وسيلة جمالية أخرى.

وتعتمد القيم الدرامية على المادة الدرامية، تماما كما تعتمد جاذبية الثوب على الزىّ، والصنعة، ونوع القماش، وما إلى ذلك.

ويجب أن تكون القيم العقلية Emotional values مفهومة حتى يقدرها الجمهور، كما يجب تقديمها بأقصى ما يمكن من الوضوح والبساطة. وهذا يتطلب لمسات جريئة لدرجة أنها تبدو ساذجة عند شرح أسرارها. أما القيم العاطفية والمجردة فلا تحتاج إلى الفهم، بل إلى الاحساس، ويمكن التعبير عنها بواسطة تفاصيل تُحاك خيوطها بدهاء، حتى أن رجل الدنيا قلما يصدق أنها يمكن أن تؤثر فى نفوس الجمهور إطلاقا.

وتسمى الأفكار التى تنهض عليها المسرحية بالقيم الفلسفية. فالحكمة الأخلاقية التى تقول «الجريمة لا تفيد» واحدة من تلك الأفكار. وغالبًا لا تكون الفكرة خبرًا بل سؤالا - (هل تفيد الجريمة؟) - وبعض الأفكار عبارة عن دراسات للشخصية.

وبجانب القيم الفلسفية فى المسرحية، توجد قيمٌ ثقافية، والثقافة فى المسرح شىء أساسى.

أما القيم العاطفية Emotional values، فتأتى من خلال مشاركة النظارة فى التجارب التى يمر بها أشخاص المسرحية (أو على الأقل أهم أشخاصها) وهذه المشاركة فى التجربة مُحرّكة للعواطف، وتعتبر أهم العوامل جاذبية فى المسرح.

كذلك هناك قيم عاطفية ينفصل فيها المتفرج عاطفيا عن أشخاص المسرحية. والضحك خير مثال لذلك. فإننا لا نضحك ممن يأتى (النكتّه)، بل ممن يكون أضحوكة لها.

أما القيم المجردة Abstract values فتشمل:

١ - ما يجذب الأنظار، كالجمال والمنظر ونحوهما.

٢ - ما يجذب السمع، كالشعر، والصوت العذب، والموسيقى، وغيرها.

٣ - ما يجذب الذهن، كالإطار الفنى، والإيقاع، وما إليهما.

وعندما نتكلم عن الروح العامة فى إخراج ما، فإنما نعنى الروح التى يتلقى بها الجمهور المسرحية فى مجموعها. وتتصل الروح العامة بالقيم اتصالا وثيقا وتتولد عنها. غير أننا عندما نختار روح مسرحياتنا، فإننا نختار كذلك القيم التى يجب أن نشدد الضغط عليها. ولجدية استقبال جمهور النظّارة للمسرحية أثر عميق فى روحها العامة. هل تبدو لهم الشخصيات كأُناس حقيقيين أم مجرد ممثلين؟ وخير أمثلة لذلك المسرحيات الميلودرامية. وفيما مضى كان الجمهور يعتبرها أعمالاً جدّية للغاية، أما اليوم فإنه يتقبلها كأعمال هزلية ساخرة.

إن المتفرجين يؤمون المسارح ترفيها عن نفوسهم، وقد يجدون فى التراچيديات والدرامات متعة أكثر مما يجدون فى الكوميديات. ومع ذلك، فإنهم يرتضون إثارة عواطفهم، لاعَصْرها. إنهم قبل كل شىء يريدون أَمْنًا عاطفيا، ولضمان ذلك يجب أن تكون الروح العامة متماثلة طيلة فترة العرض، دون هزات عاطفية عنيفة ولا مفاجأت. فالنظّارة كالطفل يجب ألا تفاجئه بشىء قبل سابق إنذار. وعادة يكون ذلك بأن تمهد للجمهور بأن شيئا ما سيحدث، دون ذِكرٍ لذلك الشىء، وبشرط أن يكون الحدث مساويا فى المتعة على الأقل لما كان منتظرا، حتى لا يفاجأ النظّارة مفاجأة غير سارة. أما فى الهزليات فيتوقع النظارة دائما «مفاجآتٍ» سارة.

إن الجمهور يُقبل على العمل الفنى، وفى مستطاعة أن يفهمه، ويستجيب له. مادام هذا العمل يصوّر له الحياة، له ويكشف عن المشاعر، وما يُبصّره بالكون الذى يعيش فيه.

ومجمل القول إن الفن الجيد، سواء كان شعرا أو نثرا أو قصة أو دراما أو تصوير أو تمثيل أو نحت أو فنون تشكيلية أو إخراج.. إلخ، لا يتطلب فهمه واستساغته ثقافة ممتازة، وعقلية واعية، فمناطه العاطفة والوجدان. والجمهور جدير بأن يصيب منه حظه، إذا أُحسن تقريبه، ويُسّر عرضه عليه.

والفنان بين واقعة الذى يعيش فيه، وبين إلهامه المبدع وإبداعه مطالب بأن يمزج مرئياته ومسموعاته بتجاربه واستجاباته، فالعمل الفنى فى نفس الفنان، يتكون فى باب

الإيهام، وما يشبه عالم الأحلام. والحب بين الفنان وعمله، شرط نجاحه، وقد يتحقق الحب على تباين الخصائص، وتخالف الصفات. والفنان يستطيع أن يُصّور بيئةً غير بيئته، فالجانب الاجتماعى شَرِكة بين الناس.

والفنان يصور مختلف شخصيات المجتمع، وأبطال التاريخ. بل يصور مشاهد الغيب. والفنان المُعَايِشْ يتقمص شخصياته على اختلافها، كما يتقمص المحامى قضاياه وإن اختلفت مبادؤها. والكاتب كالممثل، لابد له من معالم ومؤثرات، تيسر له إمكانية التمثيل والاندماج.

والفنان المتطور ليس له حد يقف عنده. فهو يصور كل شىء يراه أو يتخيله، وأكذب شىء فى الفن وضع القواعد ورسم الحدود، فالحرية مكفولة للفنان مادام هو فى واقعه أو إيهامه موفور الموهبة، يُبرز فنه صورا من التعبير الرفيع.

الفصل الأول

- كل المسرحيات تُكتب لتُدخل السرور على نفوسنا عاطفيا أو ذهنيا أو كليهما.
- المتفرج بوصفه شريكا فى العملية المسرحية.
- الآثار التى تطبعها الدراما فى نفوس الجماهير.
- الناحية الاجتماعية فى المأساة.
- الناحية الاجتماعية فى الملهاة.
- تغيرات الرؤية العامة من عصر إلى عصر.

كل المسرحيات تُكتب لتُدخل السرور على نفوسنا عاطفيا أو ذهنيا أو كليهما

المخرج المسرحى الواعى هو الذى يضع فى اعتباره، أوّلاً وأخيرا، أن المسرحية يجب أن يكون لها هدف الترفيه عن الجمهور وتسليته. ولفظة «ترفيه»، لفظة مَطّاطة يَدْخل فيها معنى التسلية، وإشباع الحواس، وإدخال السرور على النفس. على أن إشباع الحواس لا يكون بالانفعال وحده، بل كثيرا ما يكون الإشباع على مستوى ذهنى، ومن ثمة يكون الإشباع هو القدرة على إدخال السرور على نفوس جمهور المتفرجين، إما عاطفيا - أعنى انفعاليا - وإما ذهنيا، أو هما معا. وإذا جاز لنا أن يتقبل الإنسان هذا التعريف الأوسع مدىً، أمكنه أن يفهم أن الهدف الأساسى للمسرحية هو الترفيه.

والمسرحية تُهيئ لنا الترويح والمسرة عن طريق الفعل والحوار. والمسرحيون هم اللذين يُظهرون لنا ما تضطرب به نفوس البشر، وما يتأجج فيها ويعتمل فى كيانها، ويكشفون للعيون التى أصابها العَشىَ، والقلوب التى أضربها البرد، عناصر الطبيعة البشرية المتفردة.. العناصر الجذابة العزيزة. ومن أجل هذا كان الجمهور مسئولا أساسا عن هدف المسرحية الكُلّى الشامل، منذ كان هذا الهدف أقرب إلى الترفيه منه إلى التنوير والتثقيف.

وقد كانت المسرحية لونا عظيما من ألوان الترفيه والترويح الشعبى المُحبّب بسبب مطالب الجماهير فى هذا الميدان. وأول ما نطالب به الكاتب المسرحى، هو أن يكون كاتبا مُرَفِّهًا على جمهوره. وإذا وجُدت أخطاء وعيوب كثيرة فى المسرحية، يمكننا أن نغتفرها ونغض الطرف عنها، إلاّ أننا لا يمكن أن نغتفر كون المسرحية شيئا كثبا، يصدم الناس، ولا يُشوق الذهن.

ونحن كمخرجين، نقيس كل مسرحية ناجحة بمقاييس فنية واجتماعية تكون هى معيار نجاح المسرحية بعد إخراجها، والمسرحية فى ألطف صورها تجمع بين الحسنيين: اجتذاب الذهن، وحُسن وقعها فى القلب. والكُتّاب المسرحيون الناجحون يجتهدون

دائما فى أن تكون مسرحياتهم مجالا شائقا تتنافس فيه العقول والعواطف، وتقتسمه الأذهان والانفعالات.

وهناك بعض المخرجين يصرون على أن المسرحية يجب «أن تهذب جمهورها وتثقفهم».

ولكن أغلب المخرجين يرون أن مثل هذه المسرحيات يَحْسُن فحصه، والنظر فيه فى ضوء مصابيح المكتبات، وليس فوق منصات التمثيل.

على أن المسرحية، إذا كانت من المسرحيات التى تروق الذهن، وتستهوى العاطفة، ثم كانت بالإضافة إلى هذا وذاك مسرحية تهذيبية مثقفة، فإن مثل هذا التثقيف يكون عادة من الأمور المقبولة، كما يكون فى كثير من الأحيان ذا أثر عظيم فعال، غير أن المسرحيات التى تستهوى معظم طبقات الجمهور، لا جانبا واحدا منه فقط، يجب قبل كل شىء أن تكون مسرحيات ترفيهية تُروّح عن النفس ويستريح إليها القلب والعقل.

ومن ثم، وَجَبَ على المُخرج أن يحتل جمهوره أكبر قدر من اهتمامه وتركيزه، فالمسرح الحى النابض هو مسرح الناس جميعا، وليس مسرح القلة المستنيرة أيا كانت استنارة هذه القلة، فرغبة الجماهير فى الترفيه والترويح، والوسائل التى تشبع هذه الرغبة لم تتغير إلاّ تغيرا ضئيلا سطحيا خلال السنين الخمسين الأخيرة، ولعلها لم تتغير عما كانت عليه خلال القرون العشرين السابقة على هذه الفترة.

ومن المعروف أن الناس يحبون الأمور التى تثير ضحكهم بوصفها وسيلة مباشرة لإشباع حواسهم وإرضاء مشاعرهم، وذلك مُذْ كان الشىء الذى يدفع الإنسان إلى النظر إلى نفسه، فيجعله يبتسم، حادثا جديرا بملاحظته فى لهفة واهتمام.

وهذا ما يدفع الجماهير الضخمة إلى حضور الحفلات الهزلية والمضحكة بمختلف صورها (من ملهاة ومهزلة)، بوصفها الأداة أو الوسيلة الرئيسية لاشباع الحواس أو إرضاء المشاعر.

ولكن إشباع هذه الحواس فى مجال المسرحية الجادة، من المأساة الكلاسيكية إلى المأساة الحديثة، كان ولا يزال من الأمور التى لها أهميتها البالغة فى نظر الكاتب والمخرج، بل والممثل المسرحى، وقبل هؤلاء جميعا فى نظر الجمهور.

ولا يخفى عنا كدارسين وممارسين للفن المسرحى أن المخرج دائما ما يبحث فى النص الذى بين يديه عن هدف أخلاقى، على ألاّ يكون الهدف كلاما يُلقى فى صورة عِظة أو خُطبة على الجمهور.

فاللحظة التى تلبس المسرحية فيها مسوح الكهانة وجدية التعليم، هى اللحظة التى يتآمر فيها الكاتب والمخرج والممثل معا فى مَسْخِ خشبة المسرح، واتخاذها منصة يقف فوقها مُعَلّمٌ فى فصل مدرسى، وهذا مّا يجاوز ألوان القصور الفنى ويزيد طينته بلة.

وعلى العكس من ذلك، نجد نصا مسرحيا عظيما عَرَف كاتبه كيف يخلب به ألباب جمهوره، فلم يحاول أن يلقى خطبا وعظاتا مطلقا. وذلك لأن مهنة الكاتب شىء غير مهنة الواعظ ومهنة المُبشّر، ويجب ألا نسمح لإحدى المهنتين بالطغيان على الأخرى أو التدخل فى شأنٍ من شؤونها. ثم ليكن معلوما أن الجمهور لا يحضر إلى المسرح لكى يستمع إلى محاضرات، وكم من المسرحيات قُضِيَ عليها باختناق فكرتها وسوء عرض وجهة النظر المقصودة منها، لطغيان الخطب والتعليمية على أجزاء كثيرة منها، فالمسرحية التى تعرض فكرتها بالطريقة التي تجعل هذه المسرحية عظة أو خطبة إرشادية طويلة يصبح هدفها الكلى شيئا ثانويا وتابعًا ذليلا لفكرتها الأساسية، أو مشروعها الرئيسى.

وواجب الكاتب المسرحى من هذه الناحية أن يظل خارج مسرحيته، وأن يتجنب حَشْرها بنظريات تافهة فى الحياة.

ومن أجل ما سبق، يجب أن تُقَدَّمَ المسرحية للجمهور عن طريق الفعل والحوار، وإذا لم يستطع الكاتب أن يقدم فكرة مسرحيته من خلال الأضواء المسرحية، وعن طريق الفعل البشرى، وبواسطة الحوار الطبيعى الذى لا مفر منه، والذى يصدر عن هذا الفعل، فعليه أن يبحث له عن وسيطٍ آخر غير الوسيط المسرحى لكى يشرح للناس نظرياته وأفكاره.

وذلك لأن المسرحية تفتقد ميزتها ووقعها فى نفوس الجمهور فى اللحظة التى يتركنا فيها المؤلف ليناقش الإطار الذى يجب أن يتم للمدينة الفاضلة التى تكاد تكون بالغة الكمال والتمام – من وجهة نَظَرِه طبعا.

المتفرج بوصفه شريكا فى العملية المسرحية

«إن المتفرج والممثل، على السواء، شريكان فعّالان فى تمثيل المسرحية»

(استانسلافسكى)

تظل المسرحية - بوصفها قطعة مسرحية - شيئا لم يكتمل بعد، ما بقيت فى صورتها المكتوبة فقط. والمسرحية المُخْرَجَة ليست من عمل فنان واحد قام بتنفيذها، ومن ثم، كانت خليطا من عناصر جَمّة، وأعظم هذه العناصر أهمية، هو مخطوطة المسرحية نفسها، ثم الممثلون تحت قيادة المخرج المبدع الخلاق. أما أعظم هذه العناصر فاعلية، وأقلها قدرة على التنبؤ بما سوف تكون عليه المسرحية، فهو الجمهور.

إن الأساس فى الفُرْجة كلها هو مزيج من الالتذاذ ومن المشاركة الوجدانية. ولكى تصبح المسرحية شيئا كاملا تاما، يجب على الكاتب المسرحى أن يبدأ عملية كتابته المسرحية والجمهور نُصب عينيه، وذلك بخلقه بطلا يستقطب الجمهور، وبالأحرى يجتذب إليه الجمهور، ثم تزويده بهدف يحرص الجمهور على معرفة ما إذا كان هذا البطل يدركه، أو يعجز عن إدراكه.

إن المسرحية يجب أن تكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين وبين المتفرجين، إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المسرحية، ما لم يقم هذا الاتحاد بين الجانبين.

وكلما كان المُخرج ماهرا فى فنه، كان من السهل على الجمهور أن يتشرب هذا الدم الجديد فيجرى فى عروقه هَينا ولَينا. ويقول استانسلافسكى فى هذا الصدد: «إن الممثل المسرحى وجمهور النظارة زميلان يشتركان فى عملية واحدة».

إن كل مسرحية إن هى إلاّ خدعة أو «بَلْفَة»، إلاّ أن نجاح الخدعة يتوقف تماما على رغبة الجمهور فى المشاركة فيها. فبرغم أن الشىء الذى ندعو الجمهور إلى مشاهدته، لم يحدث بهذه الصورة، أو لا يمكن أن يقع بهذه الطريقة، إلاّ أن الجمهور ينخدع به بمحض رغبته، وإذن فهو يُصدّق أن هذا الشىء قد حدث بتلك الطريقة ولو لساعات قليلة على الأقل.

وكيفية الخدعة تتوقف بالطبع على وجهة نظر الجمهور المعاصر من المسرحية، وعلى مقدار ذكاء هذا الجمهور، وعلى التقاليد السائدة فى عصر المسرحية.

والجماهير فى عصرنا، شأنها فى كل العصور الماضية، تدرك أن لابد فى المسرح من تعليق أو تعطيل التصديق تعطيلا إراديا، لأن التجربة المسرحية لا يمكن أن تتسم بدون هذا التعطيل.

إن المؤلف يصنع خدعة من الخدع، والمخرج والممثلون هم الذين ينفذونها، إلاّ أن حظ المؤلف رهن بأيدى المتفرجين إلى حد كبير، فإذا لم بكن فى الخدعة ما يمكن أن ينطلى على النظّارة، فمن العسير أن تجعلها تنطلى عليهم.

والمخرج المسرحى من أجل هذا يجب أن يكون العالم المُجرّب الخبير بنفسية الجماهير، ومن ثم فهو إما يعلم أو يدرك ما يمكن أن يجوز عليهم وما لا يجوز، فيحذف، أو يَطلب من المؤلف (إن كان حيًّا) إضافة مواقف درامية سعيا وراء هذا الهدف. وهو فى هذا شديد الشبه بالخطيب العام الذى يُحلّل جمهوره قبل أن يعد خُطبته. والحقيقة التى لا شك فيها أن الكاتب المسرحى يجب أن يتغلب على أضواء المنصة، ويتمرس بها، ويزامل جماهيره ويشاركهم قبل أن يفكر فى النجاح نجاحا حقيقيا.

والكاتب المسرحى، بعكس زملائه الفنانين الآخرين – كالشاعر، أو المصور، أو المثال، أو القصاص – قد يتلقى رأسا الاستجابة المباشرة التى يستجيب بها الجمهور لمسرحيته، إن خيرا فخير، وإن شرا فشر.

والكاتب المسرحى، له الحق فى أن يجلس مستخفيا فى المسرح، حيث تُمثلّ روايته، لكى يعرف عنها أكثر مما يعرف زملاؤه الفنانون الآخرون مما قد يكون فيها من طَعْمِ الشَهْد أو مرارة الحَنْظَلْ.

والكاتب المسرحى حينما يشاهد تمثيل مسرحيته سوف يلاحظ حواره وهو يخترق أضواء المنصة من أفواه الممثلين إلى مسامع الجمهور، وهذا كفيل بأن يكشف عما إذا كانت مسرحيته ذات جاذبية، أو أنها مفتقرة إلى تلك الجاذبية، ومن هنا يمكنه أن يزن مدى ما فى المسرحية من تأثير.

فالمسرحية يجب أن تحظى باستحسانٍ عام لكى تضمن البقاء والاستمرار. والجمهور هو الذى يقول الكلمة الأخيرة فى الحكم على المسرحية، وذلك من حيث نجاحها أو فشلها. إن الجمهور هو الناقد الكبير الذى يُبَالَى به ويُحْسَبُ حِسَابُه، وذلك مادام الجمهور هو الذى يدفع لكى يدخل المسرح.

وقد كتب چورج برناردشو مشيرا إلى طريقة الجمهور فى التعبير عن موافقته واستحسانه للمسرحية يقول: «إن ثمة ثلاثة أمور تدل على نجاح مسرحيتك، هى: الضحك، والتهليل والدموع، فإذا ظفر الكاتب بواحدة من هذه، كانت أمامه فرصة للنجاح، وإذا ظفر باثنين منها حصل على نجاح محقق. أما إذا حصل على ثلاثتهما، فقد أعطانا آيته الرائعة الكبرى التى ننشدها جميعا».

ومنذ كان الجمهور هو الحكم النهائى، وجب على المخرج أن يضعه فى حسبانه إلى حد ما. إن جمهور المسرح يتكون من عناصر لا تجانس بينها، ثم يؤلف المسرح بينها فيجعل منها جماعة واحدة متجانسة، يمزج فيها بين نماذج ومستويات متفاوتة من الذكاء والقوة توجد بين هؤلاء، أو التى تقيم التجانس بينهم، هى قوة الانجذاب إلى انفعالات أساسية واحدة.

والمخرج المسرحى تواجهه صعوبة متناهية، تنشأ من محاولته اجتذاب ثمانمائة متفرج يجلسون فى الجانب الآخر من أضواء المنصة، والمفروض أنه لكى يقوم بهذه المحاولة بصورة فعالة ولها أثرها، يجب أن يكون مُلمًا بأحوال الجمهور الذى يشهد مسرحياته، وبالعناصر التى يتألف منها هذا الجمهور.

وكيفما كان الأمر، فيجب عليه أن يتذكر أن أذواق الجماهير تتغير من عام إلى عام آخر، وأن ثمة لحظة نفسية – أو سيكولوچية – لكل مسرحية من المسرحيات.

كما أن كل مخرج يجب أن يعلم أن الجماهير متقلبة تقلبا شنيعا، وأن أحدها يندر أن يستجيب بالطريقة نفسها التى يستجيب بها جمهور ثانٍ، ولا فى المواضع من المسرحية نفسها، وفى بعض الأمسيات يبدو الجمهور على درجة من البرود غير عادية، وفى أمسيات أخرى يبدو وكأنه لا يكاد يملك زمام نفسه.

أما إذا كانت المسرحية ملهاة، فينخرط الجمهور فى الضحك فيها عادة مسوقا وراء أقلية لطيفة ظريفة شديدة الحساسية، وقد يكون لشخصين أو ثلاثة أشخاص ذوى أمزجة لطيفة معتدلة تأثير عجيب فى جيرانهم الآخرين، بحيث لا يكادون يبدأون الضحك حتى يكون لضحكهم أثر، فيضج باقى الجمهور بالضحك الشديد.

وقد اكتشف الكُتّاب والمخرجون هذا السر منذ قرون، فاستخدموا «المَشَدّات» أو المصفقين المأجورين، يوزعونهم بين المتفرجين ليستثيروهم إلى الضحك والتصفيق. ولما كان استعمال هؤلاء لا يزيد أساسا على كونه «غمّازا» أو مُحرّكا، فلا يمكن أن يعد حضورهم شيئا شديد المنافاة للأخلاق. و«المشد» نفسه لا يمكن أن ينقذ المسرحية السيئة من البوار، كما أن الجمهور يكره أن يخدعه أحد.

وبعض المخرجين يظنون أحيانا أنه من المهارة تغفيل الجماهير والضحك على ذقونهم، مع أن هذا فى الواقع عمل ليس من الحكمة فى شىء من الناحية المسرحية صراحةً، فالجمهور الحديث ليس من السهل أن يُخدع، ولا من اليسير أن يقتنع.

وعلى الكُتّاب المسرحيين أن يلاحظوا جماهيرهم عن كثب، وأن يتعلموا من تلك الملاحظة كيف يكتبون المسرحيات التى تستجيب لها تلك الجماهير استجابة طيبة محببة، وأى المواقف والشخصيات يكون لها أعظم الأثر فى نفوسها.

إن الجمهور هو أعظم الدراسات المسرحية جاذبية، وإن أشياءَ كثيرة جدا تبدو على قدر عظيم من الصدق فيما يتصل به، فمن ذلك مثلا أن الجمهور حينما يضحك نراه يهتز إلى وراء، ثم إلى أمام فى مقاعده، ولكنه حينما يحزن، نراه يتحرك يمينأ ويسارا. وعليك أن تقف فى مؤخرة الصالة، فى أى مسرح، لتُلاحظ الجمهور، وتلاحظ كيف يساير النغم الجسمانى الصادر عما يشاهد وعمن يشاهد. وانظر كيف يستجيب فى انفعال واندماج لذلك الذى يحفزهم ويستحثهم.

الآثار التى تطبعها الدراما فى نفوس الجماهير

مما لا شك فيه أن العاملين بالمسرح، سواء كانوا مؤلفين، أو مخرجين، أو ممثلين.. إلخ، تقع على عاتقهم رسالة ثقافية مهمة، تقضى بضرورة تقديمهم مسرحيات تؤثر فى الجمهور تأثيرا عميقا طويل المدى.. تأثيرا يرافقهم فترة طويلة يعيشون فيها على ذكرى المسرحية التى شاهدوها، أو السهرة التى قضوها فى مسرح غنائى، فإن أحدا لا يُنكر الدور الذى يقوم به المسرح فى نشر الثقافة الإنسانية الرفيعة.

إلاّ أن مجموعةً من المؤلفين والمخرجين، لرغبتهم فى الشُهرة والمال، يلذ لهم أن يقدموا للجمهور مسرحيات تنحدر بالمتفرج إلى الحضيض المزرى، إذ تتملق هذه المسرحيات غرائز الجمهور البهيمية، وتمتدح ضعفه، وتستهويه باللهو الرخيص، والدُعابة المبتذلة، فيسترخى أمامها مستسلما، وكأنها تُخدّر ذهنه وتداعب حِسّه وجسمه.

وهناك مجموعة من المؤلفين والمخرجين على النقيض من المجموعة الأولى، تسعى لتقديم مسرحيات تسمو بالمتفرج لتحلق بقلبه وعواطفه فى أجواء النُبُلِ العليا، فتشحذ ذهنه بالتحليل النفسانى الدقيق، وتحفزه على فهم العواطف والانفعالات التى تضطرم بها النفس.

ولا نكون مغالين إذا صدَّقنا على قول الناقد الفرنسى «روبير كامب» الذى يقول: «إن المسرح هو أقوى الأجهزة الثقافية وأكثرها فاعلية بصورة مباشرة فى نشر الثقافة عن طريق التسلية والمرح: ففى المسرح يتعلم الإنسان معنى العواطف، وكما يجمع الهواة طوابع البريد، يجمع المتفرج فى المسرح أنماطا من الطباع والأخلاق، هذا إلى أنه يتذوق الأسلوب الرفيع والألفاظ الجَزْلَة. أما الابتذال والقُبح، فيجب إقصاؤهما من المسرح إقصاء الأمراض المُعدية: فالمسرح خير علاج ناجح ضد أمراض النفس والفكر – المسرح الرفيع بلا شك. أما المسرح الوضيع، فلا يمكن أن نتفشى معه سوى أبشع ألوان الأوبئة المُعْدية، وغالبا ما تنتشر بسببه عيوبٌ ذهنيةٌ لا علاج لها».

أما المؤلف المسرحى الفرنسى «أرمان سالكرو»، فيرى: أن مصير المسرحية يتوقف على مستوى الجمهور بقدر ما يتوقف على مقدرة المؤلف: فالمسرح فن لا يزدهر إلاّ فى العصور الذهبية من حياة الشعوب، فهو يحتاج أكثر من الفنون الأخرى إلى الجمهور الواعى القادر على أنْ يتجاوب ويتفاعل مع المسرح.

إنَّ كلا من المؤلف المسرحى والمخرج المسرحى لهما شريك خطير يقتسم معهما المسؤولية فى تحديد مصير المسرحية. هذا الشريك هو الجمهور. فالعمل المسرحى فى حاجة إلى مسرح وإلى جمهور، ولا ينبغى أن يكون هذا الجمهور متفرقا أو مُبعثَرًا يجلس بعضه إلى المكتب ليقرأ المسرحية حَالِمًا متأملا، أو يستمع بعضه الآخر إلى المذياع ينقل إليه صورة صوتية عن المسرحية، إنما تحتاج المسرحية إلى جمهور من المتفرجين يجتمعون معا فى قاعة واحدة، يربطهم تيار واحد من الانفعالات والعواطف، ثم لا يلبث هذا التيار أن يَسْرِى من الجمهور إلى الممثلين، فيتجلى صدى القاعة على خشبة المسرح، وهكذا ينشأ ذلك الانفعال المسرحى الذى يشبه القشعريرة.

ولا يمكن أن يكون المؤلف بمفرده أو الممثل بمفرده مسؤولا عن هذه «القَشْعريرة المسرحية»، إنما يُسأل عنها ذلك الجمع الذى يخيم عليه الظلام، وذلك المكان الذى يلفه الغموض – أعنى القاعة التى تُمَثَّلُ فيها المسرحية.

إننا حين نحكم على مسرحية ما، فإننا نميز بين المؤلف الجيد والمؤلف الردئ، وبين الممثل الجيد والممثل الردئ، كذلك يجب أن نُمَيِّز بين الجمهور الجيْد والجمهور الردئ.

ويمكن القول بأن المؤلف والمخرج معًا حين يقدمان نصا مسرحيا، فهما إنما يقدمان ما يشبه «الوصفة»، وصفة تركيب الأدوية، أو وصفة إعداد وجبة من وجبات الطعام، أو ما يشبه «النوتة» الموسيقية التى يتوقف نجاحها، لا على طريقة التنفيذ فحسب، بل على ذوق من تُقَدَّمُ له. وفى كل ليلة تعرض فيها المسرحية تنشأ وتولد من جديد، ويتفاوت مدى النجاح فى هذا الخلق أو هذه الولادة فى كل ليلة عن الأخرى.

إن عملية «خلق المسرحية» أو «ولاَدَةِ المسرحية» كعملية الإنجاب، يجب لها توافر طرفين هما المؤلف والجمهور. فإذا ما بدت المسرحية فاشلة، فهذا لا يعنى فشل المؤلف أو

فشل الجمهور، وإنما يعنى أن التقاء الاثنين كان فاشلا وغير مُوّفق. وإلاّ فكيف يتسنى لنا أن نفسر ما نلمسه أحيانا من أن مُنتِجا أو مُخْرِجا يقوم بإخراج مسرحية ناجحة كتحفة من الروائع المسرحية، ثم يقوم هذا المخرج نفسه باختيار مسرحيةٍ أخرى مستعينا بفنه وحصافته فى الاختيار والتذوق، ويقدمها بعد شهر أو شهرين للجمهور فتأتى هزيلة فاشلة؟.

إن هذا لا يعنى سوء الاختيار من جانب المنتج أو المخرج، إنما تفسير ذلك أنه عند قراءة النص، وعند التدريب على التمثيل وعمل البروفات، لا يرى أحد سوى نصف المسرحية. أما المسرحية بأكملها، فلا تنجلى كاملة متكاملة إلاّ ليلة لقائها بالجمهور، ذلك اللقاء الذى يخبىء غالبا مفاجآتٍ مذهلة.

وغنى عن البيان أنه إلى جانب المؤلفين العباقرة، والمخرجين المبدعين، نجد أحيانا جماهير أقل ما يقال عنها أنها غير ناضجة. ذلك هو المصير الرائع والتافه أيضا الذى ينتظر كل من المؤلف والمخرج المسرحى: ذلك أن يربط مصير كل منهما بمصير مستوى هذا الجمهور. ولكى يستطيع المؤلف الموهوب والمخرج الذكى أن يجمع جمهوره، يجب أن يكون هناك جمهور موهوب على استعداد لقبول هذا التجمُّع. وخير تأكيد لهذا الرأى ما قاله «فونتنل» عندما كتب تاريخ حياة عمه المؤلف المسرحى «كورنى»: «إن الرجل الموهوب يرتفع به عصره تلقائيا إلى مرتبة الكمال التى بلغها عصره».

ولكن قد يقول قائل: إن الفنان لا يعمل لأجل الجمهور، إنما لأجل المستقبل، أو بمعنى أدق، إنه لا يعمل لأجل جمهور اليوم، بل لأجل جمهور المستقبل. ولكن كيف يتسنى لنا وسط حماسه اليوم أن نتكهن بذوق الأجيال القادمة؟ إن خلود العمل المسرحى نجاحه أمام جمهور اليوم، ذلك النجاح الذى يتحدد يوما بعد يوم على مر الزمن.

وقصارى القول: إن الأمانة الثقافية تقتضى من المؤلف والناقد ورجل المسرح والجمهور أن يواجهوا العمل المسرحى الجديد فى صراحة تامة، وبروح الجِدّ التى لا تعرف التهاون، فلا ينظر أحدهم إلى هذا العمل على أنه سبيل إلى قتل الوقت، إنما يجب أن يدرك خطورة المسؤولية الواقعة عليه فى تحديد مصير المؤلف، وإنتاجه الذى يمثل الجزء الأكبر من الغذاء الذهنى للشعوب.

إن الأعمال المسرحية الكبرى خير سبيل إلى التسامى، وأغنى ينبوع للطمأنينة والسلام، ويجب علينا جميعا – كرجال مسرح – ألا ننسى أن المسرحية ليست هى الحياة.

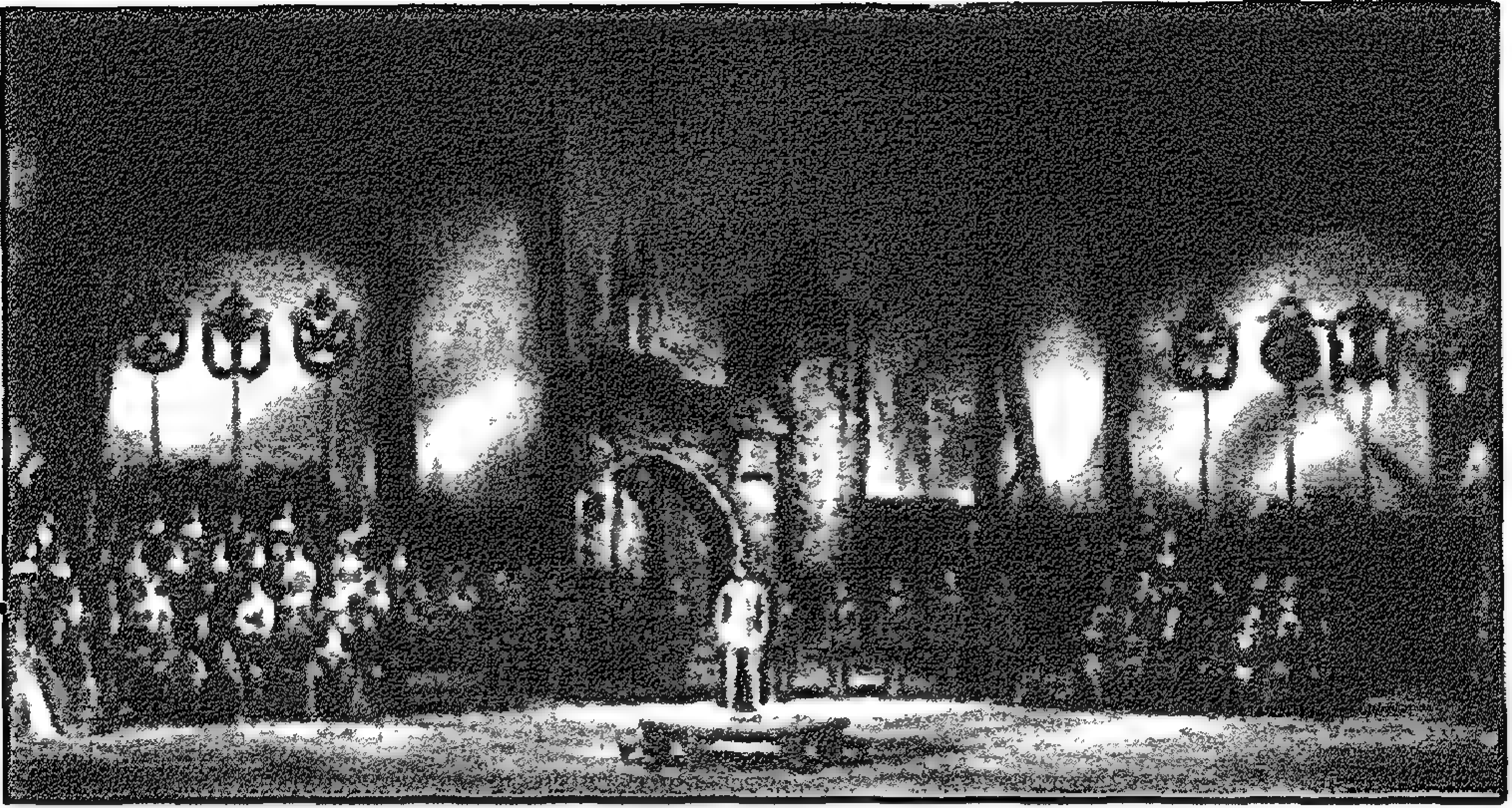
وإن تكن أقرب محاكاة حرفية لها من بين جميع الفنون الكتابية. وأولئك الذين يصرون أشد الإصرار على أن التصوير يجب أن يكون تمثيليا – أى يُمثّل الشىء المرسوم نفسه ويحاكيه، ففى الحقيقة أنه حتى أمثال هذه الصور التمثيلية، تختلف اختلافا مذهلا عن الصور الفوتوغرافية.

ولعل من الأصح أن نقول: إن كل ما يطلقون عليه «محاكاة» فنية، هو فى الحقيقة تقوية للشىء المرسوم.

لذا، لكى يصل تأثير الدراما إلى نفوس جماهير المشاهدين، نرى المخرجين يبحثون فى النص المسرحى المُقَدَّم إليهم لإخراجه، عن ضرورة تصوير الشخصيات تصويرا واضحا لا يكتنفه الغموض.

إن كل العاملين فى مجال المسرح يعلمون تماما أن المسرحية لم تعد من عمل مؤلفها فحسب، بل أصبحت إلى حد بعيد من عمل ممثلها ومخرجها كذلك. والمتفرج غالبا ما ينسى مؤلف المسرحية، ليستسلم لانفعالات الممثل نفسه، ويتأثر بفن المخرج.

فالنص المسرحى يتشكل من حيث قيمته وتأثيره على الجمهور على حسب فن المخرج، وأداء الممثلين له، وغالبا ما يحُدث أن النص الواحد يتعدد إخراجه وتمثيله بصورة مختلفة تتفاوت وتتباين معه قيمة النص وصداه فى نفس الجمهور.



المأساة تعالج ما تعانيه الإنسانية من ألوان الصراع والمعضلات والآلام - كما نلمَسُ ذلك فى المآسى اليونانية، ومآسى راسين وشكسبير.

الناحية الاجتماعية فى المأساة

يقول أرسطو «إن المأساة تُطَهّر أرواحنا بواسطة الرأفة والرعب» فالمأساة تتناول الحياة تناولا جديا، وتتضمن الإحساس بأهمية الحياة، وإن تكن تتضمن أيضا الإحساس بما فيها من صعاب. إنها تعالج ما تعانيه الإنسانية من ألوان الصراع والمعضلات والآلام، ولاسيما مشكلات العلائق الشخصية التى يتناولها كاتب المآسى، والتى يُظهِر فيها قوة الانفعالات التى تكاد تكون مستمرة من أول المأساة إلى آخرها، كما نلمس ذلك فى المآسى اليونانية ومآسى راسين وشكسبير وفى أحسن مآسى إبسن.

وقد تذكرنا المأساة حتى فى أيامنا بأن أقدم وظيفة للمسرحية كانت فى حدود ما نعلم وظيفة سحرية أو دينية.

والمأساة أشد ميلا من الملهاة إلى أن تكون شخصياتها مَلَكِيّة أو من الساسة أو على الأقل من الأغنياء والمثقفين، وذلك لأن الكارثة فى المأساة يجب أن تمس مجتمعا بأسره لكى تبلغ أعظم ما يتيسر لها من قوة.. ومن آثار انتشار الديمقراطية، أن أخذت المأساة اليوم تشتمل فى كثير من الأحيان على أبطال وبطلات من الطبقة العاملة، وهذا التوسع ثمين لنطاق إمكانياتها.

ويميل مخرجو المأساة هذه الأيام إلى إخراج مسرحية المشكلة، وهى ذلك النوع من المسرحيات التى تعالج مشكلة من المشاكل الاجتماعية أو الأخلاقية الخاصة، وذلك لكى يجعلوا الناس يفكرون فى تلك المشكلة تفكيرا جّديا.

ومسرحية المشكلة تتميز عادة بنغمة مفجعة إلى حد ما من حيث أنها تعالج بطبيعة الحال المعضلات الإنسانية المؤلمة. فمسرحية المشكلة هى هذا النوع من المسرحيات التى تُوجِدُ بطريق التضمين أسئلة محدودة، ثم تقدم عن هذه الأسئلة المحددة إجابةً، أو تترك لنا نحن مشقة البحث عن إجابةٍ ما لتلك الأسئلة. ومعظم مسرحيات إبسن وبرناردشو مسرحيات مشاكل.

ومسرحية المشكلة تقبل عليها الجماهير إقبالا شديدا فى أى عصر، وذلك نتيجة تغيُّر وتبدل الأفكار من عصر إلى عصر، وحينما يكون المجتمع فى حالٍ من التدُّور السريع... إنها هذا النمط من المسرحيات التى تروق الأذهان المفكّرة القوية، ومن ثم، تستطيع أن تسهم بنصيب غير قليل فى تقييم وتقويم المجتمع. أنها عُرضة أيضا للإسراف فى تسهيل المشكلات التى تتناولها بنية التأثير المسرحى، ومن ثم، فقد تُسرف فى صبغتها الميلودرامية.

والناس ينظرون إلى المأساة عادة بوصفها لونا من ألوان النشاط الثقافى، إلاّ أن الحقيقة هى أن المأساة تكاد تكون من الأمور الطبيعية فى حياة الناس بقدر ما يكون التنفس أمرا طبيعيا فى حياتهم.

والعمل المسرحى يُستعمل بمقدار كبير اليوم فى معالجة الاضطرابات العقلية والاضطرابات العصبية، وهذه حقيقة من الحقائق التى يبدو أنها تؤيد الرأى القائل بأن الألعاب المسرحية تنفيس ثمين لمشاعرنا. وبعض الأطباء النفسانين يشجعون مرضاهم على «تمثيل» الأشياء التى ضايقتهم وجلبت عليهم الغم، وهذا التمثيل يؤدىَ اليوم أداءً جماعيا يتيح الفرصة للمريض لكى يساعد غيره من المرضى الآخرين، وبهذا يتعاونون من حيث لا يدرون على تحقيق الشفاء. بيد أننا جميعا نقوم بالتمثيل بطريقة مختلفة تماما عن هذه الطريقة حقبة طويلة من حياتنا. فنحن، سواءً كنا فى عملنا أو مع بعض معارفنا وحيثما وُجدنا، خليط كبير من أجيال من الناس أو من الثقافات المختلفة.. وسواء كنا فى مجتمع غير ملائم أو فى منصب من مناصب المسؤوليات مضطرون إلى التمثيل، لكى نُوفّر على الناس الآلام، ولكى يسود السلام، ولكى نحمى أنفسنا من المتاعب.

ومعظمنا تقريبا نضع قناعا فوق شخصياتنا الحقيقية فى حياتنا الاجتماعية، بل نحن نحتاج فى بعض الأحيان إلى عدد من الأقنعة المتعاقبة القابلة للتغيير والتبديل، وهذه الحاجة الاجتماعية يمكن أن تنقلب بسهولة إلى طريقة من طرق الحياة التى تفيض بالنفاق والرياء وخداع النفس. ولعل مما يخفف أضرارها أن نعرفها على حقيقتها - أى أنها تمثيل فى سبيل التمكن والاستمرار فى الحياة. ومن ثم، فقد نتمكن من الشروع فى الاهتمام بها اهتماما فنيا، والتخفيف من حدة استنكارنا لما تفرضه علينا من ضرورات.

والظاهر أن حبنا الغريزى للتمثيل، يستوى فى ذلك سواءً أخذنا دورا فى المسرحية أو جلسنا لمشاهدتها، على اعتبار أنها حاجة من حاجياتنا النفسية والاجتماعية الأصلية.

وتمثيل المسرحيات أو قراءتها – خاصة المأسوية – يزيد من الثقة بالنفس، والظاهر أنه يُنبّه الذكاء ويساعد على تطوير الفضائل الاجتماعية التى من قبيل التعاون والتعاضد وتحمل المسؤوليات، كما يساعد التطور الانفعالى على مستويات أعمق، وذلك لأن حضارتنا الراهنة هى حضارة تتهيب نوعا من الانفعالات القوية. ونحن حينما نتعلّم فى سن مبكرة إخفاء هذه الانفعالات فى سرعة شديدة، قد نصبح عاجزين عن الشعور بها مرة ثانية، حتى تعود إلينا عن طريق تجربة تمثيل الأدوار الانفعالية القوية، هذا بالاضافة إلى أن المسرحية هى الفن الوحيد الذى لا يزال فنا جماعيا بطريقة لا مفر له منها.

وقيام الإنسان بأى دور فى المسرحية، سواء كان ذلك تأليفا أو تمثيلا أو إخراجا أو مساعدةً فى أعمال المنصة، هو من باب المشاركة فى تجربة جماعية من نوع بنائى خلاّق له قيمته.

إن المسرحية فى أحسن صورها هى تمرين للخيال والتفكير، ليس بالقياس إلى الكاتب أو المخرج أو الممثلين فحسب، بل إلى المتفرجين أيضا. فالكاتب المسرحى يُبدع الشخصيات ويضعها فى مواقف مهمة، لها علاقة على نحو ما بالتجربة الإنسانية العامة. إنه كأنما يوجه الحديث إلينا قائلا: أنظروا، إن هذه عينة من الحياة أقدمها لكم، أليست عينة محزنة؟ أليست عينة جليلة فخمة؟ أو: أليست مضحكة للغاية؟ وقد يتساءل فى أحيان أخرى أَقَلَ «ماذا كان فى وسعك أن تفعل» أو ماذا عساك أن تفعل إزاء هذا؟

إن الممثل يحاول أن يعيش بُرهة فى إهاب شخص آخر، وأن يدخل فى أحاسيس وأفكار شخصية متخيلَة، وبهذا لا يقف عند زيادة سلسلة تجاربه المتخيلَة فحسب، ولكنه على الأرجح يُعمّق حياته الشخصية أيضا.

ولكن الجمهور يشكل الجانب الثالث لهذا المثلث العظيم. مثلث الاستجابات الذى هو المسرحية، وبالأحرى الدراما، وهذا هو الجانب الذى يقف فيه الفنان المسرحى فى معظم الأحيان.

والجمهور الذكى الحاذق المتعاون يُسَلِّم نفسه لتجربة جديدة، يتقبل فيها عينة من الحياة ويتذوقها، ويُسهم بنصيبٍ فى حياة قوم خياليين لا يختلفون اختلافا شديدا عن أشخاص من الأحياء الذين يعرفهم. وثمرةً لتلك التجربة، يجب أن يحصل الجمهور على بصيرة أشد عمقا وأبعد غورًا، ومشاركات عاطفية أفسح وأبعد مدى، وزيادة فى الخير والمحبة، لكنه يشعر أيضا بشىء من الراحة والتفريج، فإننا نتأثر بالأحداث المؤلمة المتخيلة، لكن هذا لا يحزننا بالقدر الذى كان قمينا أن يحدث لو عرفنا أنها أحداث حقيقية.

إن المسرحية - وخاصة المأساة - تعبير عن الرغائب الغريزية، وتنفس ثمين عن هذه الغرائز وتجربة تربوية خصبة، كما أن ارتباطاتها الفكرية هى أرفع الارتباطات وأسماها.

إننا - كإنسانيين - إذاً مثَّلنا أو ذهبنا لمشاهدة المسرحيات فيمكننا أن نحيا حيوات كثيرة بالإنابة. ومن ثم، يخيّل إلينا على الأقل أننا وسَّعنا دائرة تجاربنا، وفى هذا ما يقنعنا ويرضينا بعض الرضا، إذ يمكننا بهذه الإنابة، ونحن فى أمان تام، الحصول على ما نشتهى من خبرات مثيرة مُحْكَمة ولها خطورتها، كما يمكننا الإحساس بالعواصف الهُوج من العواطف والانفعالات النفسية، التى لا يكاد يُظَنُّ أنها مما يُسمح به فيما نتمرس به من حياتنا الواقعية: إننا نستطيع فى وقت واحد أن نكون محترمين ومجرمين، عقلاء حكماء، ومسلوبى العقول، خلطاء محبوبون ومعزولون، مشايخ طاعنين فى السن وشبابا فارعًا فى زهرة العمر. بل نحن نستطيع أن نغير جنسنا رجالا ونساء، ونستطيع أيضا - وذلك فى الملاهى - أن نجعل من أنفسنا بُلهاء وحمقى، وهذا أيضا مما يرضينا ويُقنع نفوسنا، لأن ثمة بهلوانًا مختبئا فى أغوار أشدنا رزانة وأكثرنا رصانة.

الناحية الاجتماعية فى الملهاة

كل المخرجين يعلمون أن أنواعا معينة من الملاهى تحتوى على قدر كبير من الحث على الفضيلة بصورة من الصور، ولكن بطريقةٍ غير مباشرة، وذلك لأن الفضيلة فى جوهرها، تنشأ من التقاليد الاجتماعية، ولكن بطريقة غير مباشرة، والضحك ظاهرة اجتماعية فى غالب شأنه.

ونحن لا نضحك ضحكا مفرطا حينما نكون وحدنا، وإلا فإذا حدث هذا، فنحن نضحك بدافع تخيلنا للنكتة التى شَارَكَنا فى الضحك عليها شخصًا آخر أو أشخاصًا آخرين. والإشارة المضحكة التى نقرؤها على انفراد فى رواية من الروايات قد تسترعى انتباهنا، إلاّ أننا لا نضحك عليها. وقد تروقنا شخصية فكاهية، إلاّ أنها لا تجعلنا نضحك ونحن نقرأ الرواية بقدر ما تُضْحكنا إذا رأيناها فوق خشبة المسرح.

وإذن نستطيع القول أن الضحك فى جوهره ظاهرة اجتماعية، وأخصب ألوان الضحك ما يكون مصدره عقلية جماعية. على أن الضحك يتوجه فى معظم صوره ضد ما فى هذا النمط أو ذاك من تصرفات شاذة، حتى أنّ «برجسون» قد جَهَرَ بأن الخروج عما جرى عليه عُرْف المجتمع شىء لابد منه لإثارة الضحك فى نفوس الضاحكين. والضحك على هذا يصبح هجوما من المجتمع فى مجموعِهِ، أو هجوما من قسم خاص من المجتمع، على ما يعتبره شيئا غير اجتماعى.. شيئا شاذا يحتمل أن يؤدى إلى الضرر. على أن هذا الضحك لن يتوجه ضد أى شىء يكون من اليأس أو القوة بدرجة أكثر من المعتاد.

وليعلم كل مُخرج أن ضحك الجماعة لا يتلاشى، إلاّ عندما يكون دون معدل العقلية العامة، أو معدل العُرف المألوف. كما يجب أن يعلم أن عظمة الشخصيات المسرحية فى المأساة تدعو إلى افتقار الرحمة عند الجمهور، كما تمنع عظمة النمط فى الملهاة عن احتمال الضحك الذى يثيره هذا النمط، اللهم إلاّ فى الحالات القليلة التى

يكون فيها هذا النمط حلو النكتة، وألاّ يكون هو موضوع الضحك، بل تكون النكتة هى المثيرة للضحك.

وهناك جزئية مهمة فى هذا الشأن، يجب أن يوليها مُخرج الملهاة كل عنايته وتركيزه: وذلك عندما تختلف عقلية النمط أو عاداته عن المناسيب العادية للعُرف الاجتماعى الذى يتمسك به الناس، عندما يشعرون بأن ذلك النمط ليس أعظم من المُعدّل، فيثار الضحك.

وإذن يمكننا أن ننظر إلى الملهاة على أنها وسيلة من وسائل التعبير عن الضحك لارتباطها بالصفات الاجتماعية الشديدة الجلاء فى المجتمع. ولذا نجد أن سمة الضحك تتلاشى إلى حد كبير عند المجتمعات التى تطورت تطورا أكثر نضوجا من غيرها.

وهى لا تكون موجودة وجودا شعوريا فى ذهن أي كاتب مسرحى فى اللحظة التى يكون فيها مُنْكَبا على كتابة ملهاته، وذلك لأن الملهاة لا تنشأ لأى هدف يمكن أن يكون موجودا فيها، لكنها تنشأ من ذاتها هى، ولأجلها هى، ولذا لا حاجة بها إلى أن تتضمن أية إثارة من فحوى الفضيلة العليا التى نرى أنها شىء لابد منه فى المأساة.

إلاّ أنه يمكن لكُتّاب الملاهى أن يتركوا فى أذهاننا أقوى الذكريات، وذلك بسبب حساسيتنا، وشعورنا باللياقة الأخلاقية... والضحك فى المسرح ينشأ مستقلا عن أية اعتبارات خارجية سواءً كانت هذه الاعتبارات دينية أو أخلاقية أو غيرها، ذلك لأن الضحك هو الذى ننشده فى الملهاة، وليس هدفها أو مغزاها، سواء كان هذا المغزى خُلُقيا أو غير خُلُقى.

لقد كان أرسطو يعتقد – على ما يظهر – أن مبعث الضحك هو الحط من مقام المضحوك منه، فالناس فى الملهاة، على ما يقولُ هو: يُصَوَّرون أردأ من صورهم الأصلية، ومن ثم يصبحون مادةً للضحك.

ويلاحِظ بن جونسون هو الآخر أن ما يكون مُعْوَجّا أو ساقطا من كلام المؤلف أو معانيه، أو من كلام الناس وأفعالهم، يُحَرّك فيهم الأحاسيس الوضيعة بصورة غريبة

ويستثيرهم فى الغالب إلى الضحك، ولقد اكتشف (كَانْتْ)، ومن بعده سلسلة كاملة من النُقّاد والفلاسفة، ومنهم (شوبنهاور) إلى (هازلت)، أن سر الضحك يكمن فى عدم التناسب بين فكرتين أو كلمتين، أو بين مجموعتين من الأفكار... يقول هازلت: «إن جوهر الشىء المضحك هو عدم التناسب، أو فقدان الصلة بين فكرةٍ وأخرى.. أو اصطدام شعور بشعور آخر».

ويتعمق برجسون إلى أبعد من هذا فيرى أن الضحك يأتى من عدم احتفال الجماهير بما هو منطقى، وعلى تلقائية معينة فى الموقف، أو فى الكلام أو فى الخُلُق الذى يبدو مضحكا.

إنه ليس من الابداع فى شىء أن نضحك على أُناس يبعث منظرهم على الضحك، وإذا صدر عنا هذا كثيرا فى الحياة الواقعية، لَوسِمنا بالغلظة والحقارة والخسَّة. أما فوق خشبة المسرح، فقد نرى الأشخاص المضحكين وهم فى مواقف مربكة، ومن ثم، فنحن نضحك بغير إحساس بالإثم. والواقع أننا كلما أغرقنا فى الضحك كان هذا مدعاة لسرور الممثلين.

وقد نشعر أحيانا أيضا بالتفريج وتُثْلَج صدورُنا عندما نستطيع الضحك على أمور إذا وقعت فى الحياة العادية، لم يكن فيها ما يُضحك أبدا.

ولا يفوتنا فى هذا المجال أن نتحدث عن المسرحية التجارية، تلك المسرحية التى تؤلّف وتُخرج أساسا بأمل كسب المال، والتى يحتشد الجمهور أساسا لقضاء أمسية مسلية يتلهون فيها عن مشاغل الدنيا.وهذا اللون من المسرحيات شديد الذيوع فى كل بلاد العالم اليوم.

والمسرحية التجارية ليس فيها شىء مجافٍ للشرف، اللهم إلاّ إذا كانت من الناحية الفنية، أو الناحية الأخلاقية، حقيرة أشد الحقارة، بحيث أنها تهبط بالأذواق وتنحط بها بدرجة خطيرة، كما هو الحال فى الميلودرامات الضحلة التى شاعت فى القرن التاسع عشر، أو المسرحيات المنظرية الاستعراضية المُنفّرة التى راجت فى فترة الانحلال فى روما القديمة. أو فى بعض المسرحيات التى راجت فى مصر فى فترتى الثمانينيات والتسعينيات.

إن المسرحية التى لا تُقّدم لنا إلا مجرد «تسلية» أو «تلهية»، هى مسرحية لا تقل فى نفعها وضررها عن القصة البوليسية، أو ألغاز الكلمات المتقاطعة، أو الفيلم الهابط. إنها تتيح تفريجا أو شيئا من الراحة للعقول المتعبة والأجسام المنهوكة. وجميع المسرات شىء مستطاب ولا بأس به ما دام لا يُلحق بنا ضررا. غير أن هذه التلهيات يمكن أن تصبح عند بعض الناس «إدمانا» رَذِلا أحمق لا معنى له.

ولكن لا يسعنا فى هذا المجال إلاّ أن نقول «إن المسرح لا يشذ عن تلك القاعدة التى تقول إن العُملة الرديئة تطرد العُملة الجيدة من السوق».

ونقا. تعرَّض بعض الفلاسفة والمفكرين لدراسة الضحك، وتحليل أسبابه، ومن ثم تعددت، بل تضاربت نظرياتهم فى هذا النوع.

وفى مقدمة هؤلاء الفلاسفة والمفكرين يأتى اسم «برجسون»، ويمكن تلخيص نظريته عن أسباب الضحك فى العبارة الآتية:

«ينجم الضحك عن كل ما يبدو لنا واقعيا من صميم الحياة، وفى الوقت نفسه يبدو لنا مدّبرا تدبيرًا آليا».

ثم تأتى نظرية «ملينان» وهى أعم من نظرية برجسون، فيقول:

«ينجم الضحك عن كل ما يدخل في نطاق السخف والحمق، وفى الوقت نفسه يبدو لنا مدبرا تدربيرا آليا».

ثم تأتى نظرية «لوسيان فابر» فتوسع نطاق أسباب الضحك إذا يقول:

«ينجم الضحك عن كل ما يثير فى النفس القلق والخوف فى البداية، ثم ينتهى بنهاية سعيدة موفقة».

وأخيرا يأتى «مارسيل بانيول» بكتابه الذى ظهر سنة ١٩٤٧م بعنوان «على هامش الضحك»، فيهدم هذه النظريات جميعا، وينقد من الأساس هذه العبارات التى تنادى بأن الضحك ينجم عن كل ما .... إلى آخره، وكأن هناك مصادر يتولد عنها الضحك شأنها شأن المصادر التى تتولد عنها الكهرباء مثلا.

ثم يتابع «بانيول» عرض نظريته فى منطق سهل واضح: ففى اعتقاده أنه ليس فى الطبيعة بأسرها مصادر ينجم عنها الضحك، وإنما مصدر الضحك كامنٌ فى الشخص المضحك. فليس هناك شىء مضحك فى ذاته، إنما هى الظروف التى تحيط بالحَدَث أو الشخصية التى يمر بها هذا الحَدث أو ذاك. فمثلا هناك أخطاء فى الكلام، أو فى النطق تثير الضحك بعض الشىء، ولكن يزداد الضحك قوة إذا كان المخطئ فى الكلام أو فى النطق مُدّرسا أو أستاذا. ثم يزداد قوة أيضا إذا كان المخطئ هذا عضوا فى المَجْمع اللغوى مثلا.. وهكذا.

إن بانيول لا يُناقض برجسون على طول الخط، بل يُسلّم معه بأن الإنسان لا يضحك إلا من إنسان آخر، أو يضحك من حيوان، أو من شىء بينه وبين الإنسان وجه شبه، إنما يختلف معه كُليَّةً فى تعليل أسباب الضحك. ففى رأى برجسون أن الضحك ينجم غَالبا عن الدهشة، فيرد عليه بانيول هذا القول بالتعليل قائلا:

«إن الضحك هو صيحة النصر، هو تعبير عن التفوق المؤقت الذى يشعر به الضاحك وقد اكتشف فجأة هذا التفوق على الشخص الذى يَضْحَك منه».

وهكذا يُقَسّم بانيول الضحك إلى نوعين أساسيين:

١ - أن الضحك الأوّل هو الضحك بالمعنى الصحيح - أى الضحك السليم القوى الذى يستند إلى هذه القاعدة «إننى أضحك لأننى أشعر بتفوقى» وهذا ضحك إيجابى.

٢ - أما الضحك الآخر فهو قَاسٍ مرير، ويكاد يكون كئيبا، فلسان حال صاحبه يقول: «إننى أضحك منك لأنك دونى وأقل منى. إننى أضحك من عجزك ومن ضَعْفِكْ».

هذا ضحك سلبى، ضحك الازدراء، ضحك الانتقام والتَّشفى، وبين هذين النوعين من الضحك نلتقى بألوان عدة من صنوف الضحك يتفاوت بعضها عن بعض تفاوتا طفيفا.

والمؤلف الهزلى يضع نُصب عينيه هذا المبدأ، وهو الحرص على أن يوحى إلى الجمهور الذى يريد إضحاكه الإحساس الدائم بأنه - أى الجمهور - متفوق على

شخصيات المسرحية فى الذكاء والمعرفة والإمكانيات، وفى كل شىء.. ومن الجائز أن تشعر بعض شخصيات المسرحية بالتفوق على بعض فى المسرحية عينها. أمّا على الجمهور، فلا. ولهذا السبب، فإن المؤلف الهزلى يتحاشى أن يجعل أية شخصية تضحك طويلا على خشبة المسرح، وإلاّ أصبحت هذه الشخصية فى مستوى تَفَوُّق الجمهور، ولا يَشْعُرُ الجمهور بأدنى ارتياح لذلك.

وهكذا نلاحظ عادة أنه فى كل مرة يضحك الممثلون على المسرح أو على الشاشة، لا يُسمع ضجيج الضحك فى الصالة، اللهم إلاّ فى حالة واحدة هى عندما يكون ضحك الممثل دليلا على حماقته هو.

ونجاح أداء الشخصيات الكوميدية على المسرح يعتمد إلى حد بعيد على الإلقاء ونبرات الصوت، التى يجب أن تُلقى بها الكلمات بطريقة عادية طبيعية. وهذه النبرة بالذات هى التى تسمح للممثل أن يزج بالفكرة الهزلية فى المسرحية دون أن يتنبه الجمهور إلى ذلك. حتى يباغته بالضحك. فهو يَقُصُّ ببراءة وسذاجة وطيبة مثلا أشنع الأحداث وأبشع التفاصيل المزعجة، دون أن يبدى اهتماما لِكَسرٍ يحدث بساق إنسان أو لكوب ماء. فيقول فى غير إكتراث على الاطلاق:

«لقد ضاعت منى حماتى فى الخناقة، وسأذهب لأشترى واحدة بدْلاً منها».

ويكتمل فن الممثل الكوميدى فى إثارة الضحك، بفضل الإشارات والحركات الرشيقة التى يلجأ إليها.

ثم إنه يستعين بوسيلة أخرى لا تَخِيب مطلقا فى إثارة الضحك، وهى أنه يتوجه بالحديث إلى الجمهور ويشركه معه فى المسرحية وقصَّتِها. وهذه الوسيلة تروق جدا فى نظر الجمهور وتُرضى غروره. ومن ثم تُشْعِرُه بالتفوق.

وهناك مواقف تثير إضحاك الجمهور بشدة مثل مواقف اللَّبْس أو الخَلْطِ بين الناس وطرق التلاعب والتنكير والتحايل، والسخرية والتهكم، والمفاجآت التى تأتى على عكس ما يتمنى الإنسان، إلى غير ذلك من هذا المَعِينِ الزَاخِرِ المتنوع. غير أنه توجد وسيلة تثير الضحك دائما، وجديرة بأن نشير إليها نظرا لأهميتها وشيوعها، وهى وسيلة التكرار.

التكرارُ الآلى للعبارة أو المشهد. ولقد لجأ المؤلفون والممثلون الهزليون فى جميع العصور إلى هذه الوسيلة التى لم تفقد جديتها فى أي وقت. وأخذت هذه الوسيلة تصبح قاعدة مضمونة النتيجة منذ أن استغلها موليير فى جميع أعماله تقريبا.

ومهما يكن من أمر.. فمن المُسَلَّم به أنه لا يجب إطلاقا التمادى أو المغالاة فى استغلال أية وسيلة من وسائل الضحك مهما بلغت درجة نجاحها، هذا فضلا عن أن كل مؤلف هزلى يجب أن يكون حريصا على إثارة إعجاب جمهوره، فلا يقدم له عنصرين فكاهيين متلاحقين، بل يجب أن يفصل بين كل مشهدين مضحكين، بما يطلق عليه اسم «الحَشْوة»، وليس الغرض من ذلك هو أن يفسح للمتفرج مجالا للاستمتاع بالضحك فحسب، بل هناك أيضا تعليل علمى نفسانى وهو إتاحة الفرصة للجهاز الذهنى الذى يصدر عنه الضحك ليقوم بعمله، إذ أن الضحك يحدث على إثر مقارنة أو إيجاد عَلاقة بين الضاحك وشخص آخر أمامه.

إن الشخص الذى فقد الأمل، أي الذى بات يشعر بأن الحياة تغلبه على أمره وبأن الناس جميعا متفوقون عليه، إذا أثرنا الضحك فى نفسه، فإننا نرد إليه ولو إلى حين إحساسا بالتفوق على فرد من الأفراد، أو على جماعة من الأشخاص، ويمكن أن يُولِّدَ فيه هذا الإحساس - بصفة مؤقتة على الأقل - طاقة جديدة من الثقة فى النفس والشجاعة على مواجهة الحياة.

تغيرات الرؤية العامة من عصر إلى عصر

يجب على المُخرج حينما يتولى قراءة نص ما (تاريخى - اجتماعى - مأساوى - كوميدى.. إلخ)، أن يتذكر أن المسرحية التى يبدو الآن أنها تدور حول موضوع شائع مبتذل، ربما كان موضوعها جديدا، وطريفا وقت كتابتها، وبأن المسرحية إن كان موضوعها يبدو عصريا مغاليا فى عصريته، عندما كُتبت، ربما أصبح الآن سيئا غامضا غير مفهوم. وبالتالى يجب عليه - كمخرج - أن يراعى ذلك عند العرض على الجماهير، واضعا فى اعتباره أن مجالات الرؤية العامة تتغير من عصر إلى عصر، وأن المسرحية كلما كانت عصرية استهوت جمهور العصر الذى كُتبت فيه.

والكاتب المسرحى الذكى هو الذى يكتب لجمهور عصره، فهو لا يملك أن يكتب للأجيال القادمة، لأن عمله يجب أن يخرج على خشبة المسرح أثناء عصره، ثم هو لا يستطيع أن يَعْلَم ماذا عسى أن يكون المسرح من ناحيته الروحية والمادية بعد عدة أجيال، فى ميدان المؤثرات الضوئية البارعة والفيوض، والدوائر الضوئية، والأنوار الملونة... إلى آخر هذه الاختراعات المتجددة فى تكنولوچيا المسرح الحديث.

إن المهمة الكبرى الملقاة على عاتق كُلّ من الكاتب والمخرج هى إمتاع الجماهير (جماهير زمانها) اللذين يعيشان فيه، بما يكفى على الأقل لإغراء هذه الجماهير بالمجئ لمشاهدة مسرحياتهما.

والواقع أن أمام الكاتب والمخرج فى أيامنا هذه فرصا أكثر مما كان يُتاح للكُتّاب فى الأزمنة السالفة، بصدد اختيار نظام المنصة التى تظهر عليها مسرحيتهما، وإن كان يجدا نفسيهما مقيدين بقيد صارم من ناحية الموضوعات المسرحية التى استنفدها كُتّابٌ من قبل، أو بتقليدية خشبة المسرح، وقلة الامكانيات الفنية أو المادية، أو التقيد بمؤثرات الروح التجارية التى تجتاح المسرح اليوم، أو بقيود الرقابة كذلك.

وليس مهما - فى بعض المسرحيات - أن يُغضب الكاتب عددا من معاصريه إذا كان لديه ما يمكن أن يقوله لجمهوره.. إلاّ أنه - ويا للأسف - يوجد كثير من مؤلفى المسرح المعاصر - سواء فى مصر أو فى الخارج - يشاركون فى عملية عبادة نجوم المسرح التى تحملهم كثيرا على الكتابة المسرحية، وفى بالهم ممثل معين، أو ممثلة معينة (يُفَصَّل عليه أو عليها دورا بالذات)، بالإضافة إلى ما هو مقرر من أن المهزلة أو المسرحية (Farce) يُرْجىَ أن يستمر عرضها مدة أطول، وأن تأتى بإيرادٍ أضخم، بينما المسرحية الشعرية أو المأساوية أو الاجتماعية قد لا تظهر إلاّ على مسرح صغير، ولمدة من الزمن أقصر.

إلاّ أن الكاتب المسرحى الملتزم بقضايا عصره عليه أن يكتب لأولئك المتعلمين الذين يفتقرون إلى الأمانة الفكرية، ففى عصر اليزابيث نفسه كانت توجد مسارح عامة تغشاها جماهير مختلطة من النظّارة، ومسارح تُدْعَى «مسارحَ خاصة»، تقدم مسرحيتها لجمهور أكثر تهذيبا وتأديبا.

والكاتب المسرحى مقيد أيضا بأفكار عصره، حتى إذا استبعدنا عوامل الرقابة والقيود القانونية الخاصة. وهو لا يستطيع أبدا أن يبعد بعدا شديدا عن الزمن الذى يعيش فيه فى شؤون السياسة والدين والأخلاق والتفكير العلمى، أو أى موضوع آخر من الموضوعات التى تختلف فيها الآراء، حتى وهو يرسم شخصيات مسرحياته نراه مقيدا بأفكار زمنه ودعاواه الجارية.

وعلى مستوى الكوميديا، نجد أن كل ما يَضْحَكُ له أجدادنا يبدو لنا نحن حفدتهم تافها سقيما، وأغلب الظن أن المستقبل سوف يُعَامِلُ المؤلفات المعاصرة بالطريقة التى نُعَامِلُ نحن بها مؤلفات الماضى.

ولقد جاء فى كتاب الفيلسوف «برجسون» عن الضحك: «Bergson Le Rire» «ظاهرة الضحك هى رد فعل يصدر عن الإنسان الذى يعيش فى المجتمع، لذا فمن المنطق أن يتطور الضحك متمشيا مع المجتمع الذى يعيش فيه الإنسان، أو على الأصح مع الحضارة التى يسير الإنسان فى رَكْبها».

وفى عصرنا الحاضر يتأثر الجمهور أكثر ما يتأثر بالعنصر الآلى فى الضحك، وبالنواحى المرئية فى المشاهد المضحكة، ولذا نراه يضحك عند مشاهدة مسرحيات موليير، التى تعتمد على هذين العنصرين.

ومن هنا، نخلص إلى أن المسرحية كلما قُدِّمت إلى جمهور جديد من المتفرجين أتاح هذا إمكانيات جديدة، وأن التغيرات فى بناء المجتمع، وفى أحوال الناس وعاداتهم تفسح المجال أيضا لأنواع جديدة من التفاؤل المسرحى.

الباب الثالث

الرؤيـــة الفنيـــة
للعرض المسرحى

الرؤية الفنية

يجب تصميم كل عنصر من عناصر الإخراج أو انتقاؤه بدقة. ويلاحظ أن تصميم التشكيلات والحركات الرئيسية، وما يستدعيه التوقيت بوجه عام، تدخل فى طلب مهام المخرج. بينما الإيماءات ونبرات الكلام، تكون عادة من تصميم الممثل الذى يؤديها.

أما حركات الشُغُل، فيصممها المخرج بالاشتراك مع الممثلين. ومن أهم واجبات المخرج، أن يجلس فى مكان المتفرج أثناء التمرين «البروفات»، ويلاحظ كيف سيكون وقع كل مؤثر فى النظّارة، وهذا أمر لا يتأتى للممثل نفسه أن يحكم عليه حكما صحيحا. ومن ثم، فأية مقترحات من جانب الممثل يجب أن تكون موضع الملاحظة والتعليق من المخرج، بل والتصحيح إن اقتضى الأمر.

بيد أنه يجب ألا يغيب عن بال المخرج أن التمثيل لا يدخل فى صميم وظيفته تماما كما لا يدخل الإخراج فى صميم وظيفة الممثل.

ويتولى عادة تصميم أو اختيار المناظر وملحقاتها شخص واحد، مع ضرورة موافقة المخرج على التصميم والاختيار، لأن تشكيلات الحركة وخطواتها تتوقف على أحجام المناظر وقطع الأثاث، وعلى أشكالها وصفاتها النوعية. وكذلك الحال مع مصمم الملابس، والماكياچ ومهندس الصوت، ومهندس الإضاءة، ومؤلف أو موزع مُعِدْ الموسيقى، والمؤثرات.

أما الممثلون، فُينفّذون تشكيلات الحركة وخطواتها، وكذلك الشُغُل المسرحى وألفاظ الحوار، وعمليات التوقيت حسب رؤية المخرج وتحليله لمواقف وأحداث وشخصيات المسرحية.

ومن وظيفة الإخراج أن يترجم الشخصيات المهمة فى المسرحية، بطريقة تجعلها حركية نابضة لا جامدة ساكنة، وخاصة الشخصيات الحركية Dynamic تلك التى تتغير، أما الشخصية الجامدة Static، فتبقى على حالها طول الوقت، فماكبث من

الممكن ترجمته على اعتباره شخصية جامدة باعتباره مجرما من قوته، وتجعجع من هزيمته. غير أنه من الأفضل ترجمته كشخصية حركية، فنجعل منه بطلا فى البدء، فيظهر بمظهر الخنوع، ثم نجعله ينحط أدبيا بسبب عدم استقراره فى مركزه، ثم أخيرا نجعله هازئًا «يتحدى القدر» وهكذا.

ولما كان كل نص يحتوى على عدة قيم، فمهمة المخرج والممثلين والمصممين وكل من يعمل بالمسرحية من فنانين، وفنيين، أن يبذلوا قصارى جهدهم للإسهام فى التعبير عن تلك القيم التى يُتفّق عليها مع المخرج. ووظيفة المخرج نقل القيم بالتشكيلات والحركة والخطو، ووظيفة الممثلين نقلها عن طريق الشغل والإيماءة ونبرات الصوت، فى حين ينقلها المصممون والمنفذون بمجالهم الخاص.

أما الممثل، فيجب أن يتوافر له أمران: موهبته، واستجابته... فمتى كان موهوبا فى فنه مستجيبا للشخصية التى يريد أن يشخصها فى إهابه، استطاع أن يتلبس بموضوعه مستعينا على ذلك بألوان المعالجة التى تيسر له إمكانية التمثيل والاندماج.

إن أكذب شىء فى الفن هو التحديد، ولا أوهى من تلك القواعد التى تقام صلبة جامدة، لا تلائم طبائع الحياة والأحياء. فما أكثر البواعث والدوافع وما أشد الحوايا والعُقد فى بطائن الضمير، وما أعصاها على التحليل والتخريج والتأويل، وهى فى تشابكها وتداخلها تأبى أن تخضع للضوابط والقواعد، وأن تنقاد للحدود والقيود.

إن المخرج ذو الضمير الفنى، يجب أن يراعى في اختيار وتوزيع أدوار عَمَلِه الفنى، مصلحة الجمهور أولا، ومصلحة العمل الفنى أولا وأخيرا، لا أن يتخذ مسألة توزيع الأدوار وسيلة لمحاباة الممثلين أو الممثلات أو رِشْوتِهِم.

وتتوقف صلاحية الممثل لدور بعينه على ملائمته لذلك الدور، أكثر من مقدرته الحِرَفية فى التمثيل. والأحسن أن يُجرى للممثلين اختبارات فنية فى الأدوار المراد توزيعها، وستتجلى مقدرة كل ممثل أو ممثلة على التمثيل فى أثناء القراءة، مع مراعاة مدى مقدرة الممثل على جعل صوته مسموعا فى الصف الخلفى من الصالة وأعلاها، دون أن تتأثر ميزات صوته. فهذا كل ما تتطلبه الواقعية من المقدرة الحِرَفية التمثيلية.

والأدوار العاطفية تحتاج إلى أكثر من ذلك، كدقة الحركات وليونة الإيماءة، وتنوع الصوت، وانطلاق العواطف، وما إلى ذلك.. ويجب على المخرج عدم استخدام الممثلين المتشابهى الوجوه أو الصوت فى المسرحية الواحدة نفسها.

ولما كان لكل منطقة من مناطق المسرح خصائصها، فإنه ينبغى على المخرج تنسيق كل تشكيل فى المنطقة التى تصلح أكثر من غيرها لأبراز مميزاته الجوهرية.. فمثلا:

١ – تختلف مناطق المسرح فى قوتها الكامنة، من اليمين إلى اليسار، وهذا يعنى أنه إذا وقف شخصان فى ناحيتين متقابلتين، فمع فرض تَعادُل العناصر الأخرى يكون الشخص الواقع فى المنطقة اليمنى أقوى من الواقف فى منطقة الوسط أو اليسار.

٢ – مناطق أعلى المسرح، نائية عن المتفرج، وبذا تكون فاترةً وبعيدة.

٣ – المناطق القريبة من حوائط المنظر رقيقة وتتسم بالألفة، بينما أسفل الوسط الذى يعتبر منعزلا عن المنظر يتسم بالخشونة.

٤ – المناطق اليسرى أشد فتورا من اليمنى، وكثيرا ما توحى بشىء من الكآبة، وكلما كانت عَلاقة أحد الأشخاص المسرحية بالنظّارة وثيقة، زاد اهتمامهم به.

ويمكن الحصول على هذه العَلاَقة بالوسائل الآتية:

(أ) الاقتراب من النظّارة.

(ب) الاستدارة نحو النظّارة.. والاستدارة أعظم تأثيرا من الاقتراب سواء كان اتجاه الممثل نحو النظّارة «الاستدارة إلى الخارج» أى خارج نطاق خشبة المسرح.

والمخرج الناجح، هو الذى تُبيّن تشكيلاته على المسرح عَلاَقة كل شخص بالآخر، وكذا علاقته بكل جسم رمزى على المسرح، وإذن فيجب مراعاة تركيز خطوط التوجيه المختلفة بطريقة تجعل عيون المتفرجين تتجه تلقائيا نحو مركز الاهتمام.. ومن ألزم الضروريات للتشكيلات أن تتنوع باستمرار.

ويجب ألا تختلف أوضاع الشخصيات فى التشكيل فحسب، بل ويجب أيضا ألاّ يتكرر تنسيقها، حتى ولو تغيرت الشخصيات، إلاّ فى الحالات التى يَقْصِد المخرج فيها لفت النظر إلى أن أحد المَشَاهِد يردد صدى مشهدٍ آخر.

وهذا يعنى أن المسرحية تحتاج فى المتوسط إلى ما بين مائة ومائتين تشكيل بخلاف التنوعات البسيطة. ومن وسائل تنويع التشكيلات أن يغير المُخرج المناطق، كما يجب عليه أن يبدأ تشكيلاته بمنطقة غير مهمة، ثم ينتقل إلى منطقة مهمة، فأهم منها.. وهكذا.

ويجب ألا يُرتِّبَ تشكيل شخصيات مسرحيته فى خط مستقيم.. والأوفق له أن يلم بطرق تخطيط تشكيلاته على الورق أولا، ثم يطبق هذه التشكيلات على خشبة المسرح، فما يبدو مناسبا على الورق يبدو كذلك على المسرح.

ولما كان المخرج هو رئيس الجماعة المُفَسِّرة للنص المسرحى، فله وظيفة ثلاثية المهام:

أولا: يجب عليه أن يحدد بالضبط الأثر الذى يحاول المؤلف المسرحى أن يحصل عليه بمسرحيته.

ثانيا: يجب عليه تصميم خطة إخراج تُنتج الأثر المطلوب على المُشَاهد.

ثالثا: يجب عليه أن يستخدم فنون المسرح كافة لتنفيذ خطته، وأن يُوجِد خداع الإيهام بالحقيقة.

ولتحقيق ذلك، لابد أن يكون المخرج صاحب خيال، لتصُّور خطة الإخراج التى ستحقق تلك النوايا، وأن يكون على إلمامٍ تام بجميع فنون المسرح لتنفيذ خطته.

والمخرج الذى يفهم تماما طبيعة عمله، يجب عليه أن يدرس المسرحية من جميع زواياها كى يفهمها، ويلم بكل ناحية من نواحيها... يجب أن يستجيب لكل محتوياتها العاطفية، ويدرك النواحى الذهنية، ويتعرف على صفاتها الفنية الجميلة، ويكشف كُلاًّ من قوتها وضعفها الفنى.

ومن أهم الأمور التى يجب على المخرج تقريرها قبل البدء فى إخراج المسرحية وحتى تتحدد رؤيته الفنية بناء على ذلك، معرفة نمط المسرحية.. هل هى كوميدية

أخلاقية، أم كوميدية موقف a comedy of Situation، أهى راقية أم هابطة؟ وهل هى كوميديا مُبالغٌ فيها (فَارْسْ)؟.

فإذا كانت مسرحيةً جادة، فهل هى تراچيديا أم دراما أم ميلودراما؟ وماذا عن دوافعها؟ ومركز بطلها؟ وإذا كان فيها أثر من الفنتازى. فما درجة أهميته؟ أيجب تناول هذه المسرحية على أنه فانتازى؟ أو كوميديا أم دراما؟ وأى مظاهرها يلزم إعطاؤه أعظم تأكيد؟، بعد ذلك عليه تقييم مختلف عناصر المسرحية: قصتها، وحبكتها ولُغتها، ومنظرها، وحالتها المزاجية، وفكرتها، وستختلف هذه العناصر فى أهميتها من مسرحية إلى أخرى.

وعند تحليل مسرحية معينة، يجب على المخرج أن يقرر أى عنصر أو عناصر يجب أن يلقى أعظم تأكيد كى ينقل نوايا المؤلف على خير وجه، ويُنتج أعظم استجابة عاطفية لدى المُشاهد.

وللأسف الشديد يميل بعض المخرجين إلى إخراج كل مسرحية بالأسلوب نفسه وهو أسلوبهم الخاص، وهذا يرجع عادة إلى عدم معرفتهم الأسلوب الأمثل، أو إخفاقهم فى معرفة أهمية الأسلوب فى تحقيق إخراج ممتع ومقنع، فتكون النتيجة تشابه المنظر فى كل المسرحيات التى يُخرجها هؤلاء المُخرجون، وغالبا تُسلب روح أية مسرحية بسبب ذلك.

لذا يجب أن يكون الأسلوب الذى يختاره المخرج هو الأسلوب نفسه الذى كُتبت به المسرحية، إلاّ إذا كان هناك من الأسباب ما يبرر اختيار أسلوب آخر، فإخراج هاملت مثلا كتراچيديا إغريقية، يُتلف تماما حيويتها الكاملة الدموية، واتجاهها وسير التمثيل، والتأملات المتغيرة والمألوفة فى المسرحية، وتحولها إلى مسرحية مُمِلّة.

وإخراج أوديب كتراچيديا إليزابيثية معناه تحطيم جِدّيتها، وتقدمها المحزن نحو مصير الهلاك، والحصول على إخراجٍ أجوف وعديم المعنى.. وهكذا.

إن تناسق الأسلوب ليس قاصرا على الكتابة أو على التمثيل، بل ينطبق على جميع عناصر الإخراج. وبالطبع ليس من السهل دائما، ولا من الممكن دائما الاحتفاظ

بتناسق الأسلوب، فالتناسق فى المسرح ليس عشوائيا، بل هو مرتبط بقدرة الممثلين على الأداء والمعايشة وعلى خشبة المسرح، ومساحتها، وإمكانياتها الفنية، كما أنه مرتبط بميزانية المسرحية، وتصميم الملابس، والإضاءة، والأقنعة.. إلخ.

إن المناظر الملائمة فى إخراج جيد، تضيف كثيرا إلى متعة المُشَاهِدْ، كما أن بوسع الطريقة التى يمثل بها الممثل المثقف على المنصة تعطى متعة للمُشَاهِد فى حد ذاتها، كما تعمل على إضاءة الشخصية الممثَّلة، وهذه القيم الجمالية الفنية لا تخص المخرج كثيرا إبّان المراحل الأولى من تحليله للمسرحية، ولكنه يجب أن يكون مدركا كى يستطيع التعرف عليها وينتفع بها إلى أقصى حد. وهذه القيم قادرة على أن تزيد كثيرا من السرور الذى يشعر به المتفرجون وهم يشاهدون الإخراج، إذ يحصلون على الرِّضا إلى أن ينتهى الإخراج.



يرتبط تصميم المنظر المسرحى مع إسقاطات الإضاءة ورقعة خشبة المسرح مع عدد الممثلين الذين يظهرون على الخشبة وذلك حتى يتم تأكيد الممثلين وإظهار قدراتهم.

الفصل الأول

- مشكلة الإبهام في المسرح.
- رسم الشخصيات عملية غريبة وغامضة.
- نُمو الشخصية المسرحية.
- روح الإيقاع العالمي الشامل.

مشكلة الإيهام فى المسرح

إن الخاصية الوحيدة التى تميز الفن المسرحى هى وجود جمهور من النظّارة، ونحن فى مقدورنا أن نحذف أو نستبدل قطعة بعد أخرى من الأدوات، والأمتعة «الإكسسوار» التى تُستخدم فوق المسرح فى أثناء تمثيل أية قطعة مسرحية، إلاّ الجمهور الذى لا يمكن أن يُحذف أو يُستبدل.

والتأمل فى هذا الكلام لحظة يمضى بنا طويلا نحو تحديد معنى كلمة (مسرحية).

المسرحية نظريا: هى فن التعبير بواسطة حكاية تُروى على جمهور مجتمع بعضه إلى جانب بعض فى مكان واحد، كما أن التصوير هو فن التعبير بواسطة وسيط يتكون من الألوان والخطوط على لوحة ذات طول وعرض، وكما أن الشِعْر هو ذلك الفن الخاص الذى يتم التعبير عنه بواسطة ألفاظ عاطفية، كما أن القصة هى فن التعبير بواسطة حكاية تُروى بأسلوب منثور.

أما المسرحية عمليا: فهى قصة ننقلها للجمهور بواسطة فِرَقٍ من الممثلين، وتستلزم أشخاصا كثيرين يحملون هدفها ومغزاها، وليس شخصا واحدا كما هو الحال فى القصة، ويخضع هذا النقل لتصميم عالم المسرح بوصفه عَالَمًا متميزا عن المسرحية، وإن كان يشتمل عليها.

وهناك أمر ينبغى أن يضعه كل مُخرج فى اعتباره ويطبقه باستمرار عند تقييم أية مسرحية يقرؤها: ذلك أن المسرحية لا يصح بأى حال من الأحوال أن يكون لها كيانها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية المكتوبة أو المطبوعة. وإذا أراد تقديرها كفن درامى يجب عليه أن يضع نُصب عينيه كلا من الممثلين والجمهور، فمسرحية بلا ممثّلين أو جمهور شىء لا يمكن أن يستوعبه عقل.

كما يجب على الكاتب المسرحى أن يتذكر على الدوام أن المقصود من مسرحيته هو إخراجها فى مسرح، وسيقوم بتمثيلها ممثلون ليسوا قبل كل شىء وبعد إلاّ بشرا، وأمام جمهور من البشر.. إلى آخر حدود البشرية.

وهناك مشكلة مهمة طالما ارتطم بها المخرج المسرحى.. ألا وهى: مشكلة قوة واحتمال الممثل: فكل مسرحية تقريبا تشتمل ولابد على دور واحد على الأقل يكون أطول أو أصعب من سائر الأدوار، ومن المعقول ألا يستطيع أى ممثل، اللهم إلاّ أولئك الأبطال الذين أُوتوا من النشاط ما لا يتوفر مثله إلا لمن هم فوق البشر تقريبا، أن يستمر ليلةً بعد أخرى يَظهر على المسرح لمدة خمس ساعات يوميا. وعلى هذا، فلابد للكاتب المسرحى – لأسباب كلها مادية خالصة – أن يَخضع لقانونٍ مسرحى عام وأن يكون قانونا غير مكتوب، يلتزم فيه بألا يستغرق تمثيل مسرحيته وقتا أكثر من ثلاث ساعات.

كما لا يزال ثمة أمر مهم آخر.. فمن الطبيعى أن يجعل الكاتب المسرحى نُصب عينيه واجبه نحو تلك المادة الآدمية التى يستخدمها فى عمله، فلا يجعل إحدى شخصياته تبقى فوق المسرح طوال زمن التمثيل، فالممثل الذى يقوم بتمثيل هذه الشخصية مهما أتاه الله من القوة والنشاط الّذين يتيحان له تمثيل ذلك الدور الطويل، لا يمكنه أن يمثله باستمرار ليلة بعد ليلة.

ويبقى سؤال يُلح علينا وهو:

هل الأداء المسرحى المعروض علينا فوق المسرح يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة؟ إن كاستلفترو Castelvetro، وهو من أقدم نُقّاد عصر النهضة يقرر أن: «العرض المسرحى يجب أن يُبعد عن أنظارنا صور الشىء الممثَّل، لا أكثر ولا أقل» ومثل هذا الرأى يحتاج إلى كثير من المناقشة والمحاورة حتى نصل فيه إلى قرار. ويبقى تساؤلنا: عما إذا كان الأداء المسرحى يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة، وقد يميل البعض إلى الإجابة على هذا السؤال بالإيجاب، وهم يضربون لك الأمثال بفئات مختلفة من المتفرجين (البسطاء السُذّج) الذين يأخذون ما يشاهدونه على أنه حقيقى.

ولكن الحقيقة التى لا مَطْعَن فيها أنه لا يوجد فرد واحد من بين جمهور من النوع العادى، يمكن أن يُخدعَ حقيقة، فيعتقد عن وعى أن المنظر القائم على المسرح، والشخصيات الكائنة فيه تمثل أحداثا واقعية، مهما كان وجه الشبه بينها وبين «الأصل».

إن الإيهام المسرحى الحقيقى لا يتوقف على ما يتخيله العقل من أن الذى يراه هو غاية، ولكنه يتوقف على تغاضيه عن الحكم بأنه ليس غاية. وذلك ليس لأننا لا ننخدع انخداعا كليا على الإطلاق، أو شىء من قبيل هذا، ولكن محاولة للتسبب للناس فى أكبر أنواع الإيهام الذى تُطيقه حواسهم، وهم جلوس فى المسرح، وهو خطأ شنيع لا يصدر إلاّ عن الأفهام الوضيعة التى تبذل أقصى جهدها فى القيام بالإشارات الطارئة المكلفة، لشعورها بعجزها فى التأثير على القلب أو العقل. والمسؤولية تقع فى ذلك أولا وأخيرا على مخرج العرض المسرحى.

وحتى نستكمل جوانب المشكلة نقول: صحيح أننا حينما نشاهد المسرحيات الواقعية، ومسرحيات المشكلات الاجتماعية، قد نربط الأحداث القصصية التى تظهر على المسرح بالحياة الواقعية التى حولنا، ولكننا حتى فى مثل هذه الأحوال لا نتساءل عما إذا كنا نأخذ القصة مأخذ الحقيقة أم لا.. والصحيح أن نعتبر القصة دائما رمزا للحقيقة، أو تركيزا لها، وليس بديلا عنها.

رسم الشخصيات عملية غريبة وغامضة

تبدأ عملية رسم الشخصيات المسرحية من خلال فِكر وتصوير الكاتب المسرحى، ثم تُحدد وتُجسد ويتم تطويرها على خشبة المسرح بواسطة المخرج، ومجموعة الممثلين والفنيين وجمهور المسرح الذى يهمه كثيرا العُقدة المسرحية، والعُقدة تكون من ابتكار المؤلف، وبناؤها يكون عادة من الأمور الآلية أكثر مما يكون ثمرة التفكير والابتداع.

ولما كان الكاتب المسرحى فنانا أصيلا، كان من واجبه بطبيعة الحال أن يوجه أكثر اهتمامه إلى عناصر عملية الكتابة المسرحية، تلك العناصر التى تهيئ له أكبر الفرص لمهمة الإبداع. والمسرحيات تنشأ من الشخصيات فى حالة الفعل، وهى فى صراع فيما بينها ومن ثَمّ فإن الجمهور يُستقطب – أى يتجمع – حول شخصية أو مجموعة من الشخصيات تحاول ما وسعتها المحاولة أن تصل إلى هدفٍ يستحق أن تصل إليه، وهذا ما يسعى إليه بكل جهدهم مجموعة الممثلين للمسرحية وعلى رأسهم مخرج العرض المسرحى.

إن جرثومة الفكر التى تقوم عليها المسرحية لا تكاد تتولد حتى يشرع كُتّاب كثيرون فى عملية الكتابة، وذلك بتطوير الشخصيات. فالفكرة تأتى أولا، ثم تأتى الشخصيات بعد الفكرة، ثم تأتى القصة بعد ذلك كله.

والمسرحيات التى ظفرت بالشهرة الحقيقية فى جميع العصور تمتاز عادة بميزة إبداع شخصياتها، وحيوية عملية الإبداع هى السر فى خلود أمثال تلك المسرحيات.

واهتمام المؤلف، والمخرج، ومجموعة الممثلين برسم الشخصيات وتجسيمها يُعطى للملاهى والمآسى والمسرحيات الجدية قوتها وعنفوانها، بل وخلودها. ولعل هذا يفسر لنا السبب فى أن المهازل والميلودرامات – تلك المسرحيات التى تهتم بالأحداث والمواقف أكثر من اهتمامها بالشخصيات، قلما تعيش بعد العهد الذى كُتبت فيه.

وعملية رسم الشخصيات عملية تستعصى على التحليل. ومسألة إيجاد الشخصيات برمتها مسألة غامضة، بل لعلها أشد غموضا والتواءً عند الشخص الذى

يوجد الشخصية منها عند أولئك الذين يبتسمون أن يكتئبون وهم يشاهدون ميلاد الشخصية. إنها عملية لا ضابط لها ولا مرجع نرجع إليه.. عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى النصوص والمستندات.. كما أنها تستعصى على التعريف الدقيق المضبوط.

إن أول عقبة فى سبيل إيجاد الشخصيات المسرحية ذات الأبعاد المتكاملة والتى يمكن أن يُصدِقها العقل، هى عقبة تحديد وقت الفعل، وربطه بمدة قد لا تزيد على ساعتين، ومناط الصعوبة فى نشوء الشخصية المسرحية وتطويرها هو وجوب إنجاز هذه العملية فى وقت أقصر بكثير جدا من الوقت الذى يمكن أن تستغرقه فى الحياة الحقيقية، أو فى القصة الطويلة مثلا.

وعندما يحاول الكاتب المسرحى تشكيل شخصية من الشخصيات وتجسيمها تجسيما كاملا.. التجسيم الذى يُشوّق الجمهور ويثير اهتمامه، فإنه يواجه ضرورة ضغط جميع المقومات التى يكشف بها عن هذه الشخصية، وقصرها على لحظات من الزمان خاطفة. أما الآفة الثانية التى تعترض عملية الإبداع التى يقوم بها الكاتب، فهى ناحية النقص المادى «المالى»، والذى تشكو منه جميع الأوساط المسرحية.

وهناك مشكلة ثالثة تعترض الكاتب المسرحى، وهى آفتا الزمان والمكان المحددان بمدة ورقعة معينة. فلا يجب على الكاتب أن يطلق لخياله العنان ليتجاوزهما، وإلا أدى هذا إلى صعوبات مكانية وزمانية، تُحمّل المسرحية مزيدا من الإمكانيات المادية، التى تضع المخرج العارف بقيمة وتكاليف الإخراج فى ذهول وحيرة.

لذا يجب أن يُراعِى الكاتب أثناء عملية الكتابة المسرحية مجموعة القواعد والقوانين التى تفرضها طبيعة العمل المسرحى وإمكانياته المادية والفنية. وهذا ما نسميه - نحن المخرجين - بإطاعة الكاتب لقواعد الوسيط المسرحى الذى يكتب له.

ومن الضرورى أن يبدأ الكاتب المسرحى فيتخيل كُلاً من شخصياته تخيلا كاملا، وأن يطورها تطويرا تاما قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل. وَمِنَ الكُتَّاب مَنْ يستعين على ذلك بكتابة تواريخ أو تراجم كاملة، مبتدئا بالأفعال والوقائع التى وقعت للشخصية منذ نعومة أظافرها، ثم يتدرج بعد ذلك حتى يصل إلى اللحظة التى تدخل

فيها الشخصية فى فعل المسرحية. وهذه الطريقة تساعده فى الحصول على صورة كاملة شاملة يمكن فيما بعد أن يبلورها ويتسامى بها حتى يجعلها شخصية مسرحية يمكن أن يصدقها المتفرج، ويمكن أن تَدْخُل فى رَوْعه. وكتابة أمثال هذه المعلومات عن الشخصيات ربما أمكن أن يؤدى إلى حصولنا على مسرحيات مزدهرة متكاملة.

ومن الضرورى ضرورة قصوى للكاتب المسرحى أن يتخيل شخصياته تخيلا قويا وبكل مشاعره، قبل أن يخط سطرا واحدا فى مسرحيته. وثمة خطر مُحقّق ينجم عن عدم تطوير الشخصية تطويرا تاما كاملا قبل كتابة الحوار، فالشخصيات إن لم تكن خصبة فى بنائها كانت مصدر متاعب شديدة - إن لم تكن مصدر شرور أخرى، أشد مما ينجم عن القصة الركيكة من شرور ومتاعب. وواجب كل كاتب ألا يقتصر فقط على معرفة قصة كل شخصية كما تبدو فى المسرحية، بل عليه أن يعرف أيضا ماضى أسلافها وتواريخهم.

ويعتقد كثير من المخرجين والنقاد من أصحاب الآراء والنظريات فى الكتابة المسرحية، أن المسرحية إنما تنشأ من الصراع الدائر بين الشخصيات، ولكن الحقيقة أنه قبل أن ينشب أى صدام حقيقى بين شخصيتين، أو قبل أن ينشب صراع داخلى فى صميم الشخصية، يكون مما لابد منه للكاتب أن يتخيل ذوات شخصياته تخيلا تاما، وأن يطورها تطويرا كاملا.

والكاتب إن لم يَعرف نواحى القوة ونواحى الضعف فى شخوصه يكون من غير المُحتمل أن يستطيع إحداث أى لون من ألوان الصراع الأصيل الذى ينشأ منه الفعل فى المسرحية.

وهناك نصيحة طالما رددها المخرجون للكُتّاب المسرحيين - المبتدئين منهم والمحترفين على السواء - وهى ألا يجلس الواحد منهم ليكتب مسرحيته، إلاّ بعد أن تكون شخصياته شديدة الوضوح فى ذِهنه، فهو لا يجعل شخصياته شخصيات منطقية أو شخصيات مميزة بطريقة شعورية، إنما هو يتخيلها، ثم يُبدعها.. فإذا أصبحت شخصيات بالفعل تركها وشأنها تفعل ما تشاء.

والشخصيات التى يتخيلها الكاتب تخيلا كاملا دقيقا، يمكن أن تنشأ منها العُقدة أو الفعل. فالكاتب يبدأ أولا بِسَبْكِ فكرةٍ وإحكامها، ثم يمد الفكرة بشخصيات، وتوضيح هذه الفكرة يتطلب نمطًا خاصا لكل شخصية، ومن خلال هذه الأنماط المتباينة يتصور المخرج شخصياته، ويجسدها، ويحيطها بالجو العام والمناسب الذى يساعد على توصيلها حَيّة لجمهور المشاهدين.

والشخصيات يجب أن يصورها الكاتب تصويرا واضحا محدد المعالم لا تحدثنا إلا بما يلائم طبيعتها. ويمكن تقسيم شخصيات المسرحية على وجه التقريب إلى فئتين عامتين: فئة الأشخاص الحقيقيين الطبيعيين الذين لا يستغنى عنهم فِعْلُ المسرحية بحال من الأحوال، والذين لن تقوم للمسرحية قائمة إذا غابوا عنها... ثم فئة الدُّمىَ الثانوية أو الذين لا يقومون فى المسرحية إلاّ بدور عابر أو بخدمةٍ عَرَضية، إلاّ أن وجودهم، بوصفهم أُناسا طبيعيين، ليس له قَدْر من الأهمية فى نظر الجمهور.

وتحديد الخط الفاصل بين جعل الشخصية المسرحية شخصية ثابتة أصلية، أو شخصية دُمْية، مشكلة صعبة، فالشخصية العارضة يجب أن تكون ذات صِبغة واقعية كافية لأن تجعلها ممكنة التصديق وهى تقوم بموضوع عملها، إلاّ أنها يجب أن تظل بالقدر الكافى فى خلفية المسرحية، حتى لا تثير اهتمامنا بها مادام أنها ستبقى بالضرورة فى نطاقها المحدود.

ونوع المسرحية يجب أن يكون العامل الأول والأخير فى تحديد عدد شخصياتها، وإن كان من المستحسن أن يقلل الكاتب من عدد شخصياته إذا طمع فى قبول مسرحيته للإخراج، ولأن ضخامة أفراد هيئة التمثيل تَرفع نفقات الإخراج.. والناحية التجارية فى أى وسيط مسرحى بكل أسف تتطلب الاقتصاد والتوفير فى نفقات إخراج أية مسرحية.

وثمة قاعدة طيبة يحسُنُ بكل كاتبٍ ومخرجٍ مسرحى أن يتبعها.. وهى أن يستبعد بقدر ما يستطيع كل شخصية يمكنه الاستغناء عنها، بصرف النظر عما يمكن أن تبلغه تلك الشخصية من الأهمية، أو ما تصيبه من هَوَىً واستلطاف فى نفوس الجمهور.

فإذا أمكن ألا تصلها صلة بفعل المسرحية - أى موضوعها - وجب على المخرج حذفها هذا ما لم يَضُر هذا الحذف بالمسرحية فى مجموعها. وثمة سبب غير هذا السبب فى وجوب تخفيض عدد أفراد هيئة التمثيل. فالكاتب كُلمًّا زاد من عدد شخصياته فى مسرحيته نقص الزمن الذى كان عليه أن يوجهه لمعالجة شخصياته الرئيسية.

كما أن المخرج المسرحى ما لم يُعْنَ بوضع تخطيط جيد لدخول الشخصيات وخروجها، يُعرّض مسرحيته لألوان من القلق والاضطراب. كما يجب أن يضع كل مخرج فى اعتباره أن خروج أى شخصية يجب أن يرتبط منطقيا بعودتها لتنخرط فى فِعل المسرحية.

وكل رجال المسرح يعرفون أن عملية إبداع الشخصيات لا يمكن فصلها فصلا تاما عن عملية بناء العُقدة المسرحية أو كتابة الحوار.



رسم الشخصيات وتجسيمها يعطي للملاهي والمآسي قوتها وعنفوانها. بل وخلودها.

نمو الشخصية المسرحية

«إن الشيء الوحيد الذى يعرفه الإنسان حق المعرفة عن الطبيعة البشرية هو أنها تتحول وتتبدل، والنظم التى تفشل هى تلك النظم التى تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية وليس على نموها وتطورها».

(أوسكار وايلد)

وعلى هذا، وتأكيدا لِكلمات «أوسكار وايلد» نستطيع أن نقول – كمخرجين – ونحن آمنون مطمئنون: إن أية شخصية فى أية صورة من الصور الأدبية لا ينتابها تغيير أساسى فى ذاتها، هى شخصية رُسمت رسما رديئا. بل فى وسعنا أن نذهب أبعد من هذا فنقول: إن الشخصية إذا لم يمكن أن تتغير، فإن أى موقف يضعها فيه الكاتب يكون موقفا غير حقيقى ولا واقعى، والكتابة المسرحية الرديئة فقط هى التى تتغير فيها الشخصية دون نظرٍ إلى خصائصها المميِّزة.

إن كل شخصية يصورها لنا الكاتب المسرحى لابد أن تشتمل فى حجمها على بذور تطورها المستقبلية.. يجب أن تكون هناك بذرة الجريمة، أو بذرة احتمال وجود الجريمة فى نفس ذلك الفتى الذى يُنْتظر أن يكون مُجْرِما فى نهاية المسرحية.

إن نماء الشخصية هو رد الفعل الذى تظهرُه الشخصية للنضال الذى يكتنفها. والشخصية يمكن أن تنمو بقيامها بالخطوة الصحيحة، أو بالخطوة الخاطئة على السواء، إلاّ أنها يجب أن تنمو إذا أردنا لها أن تكون شخصية روائية صحيحة.

والمخرج الدارس المُطَّلع يعلم أن كل مسرحية تنمو من قُطب إلى قطب.. أى من إحدى طرفيها إلى الطرف الآخر، كما أن الشخصية الضعيفة لا تستطيع أن تنهض بحمل الصراع الطويل المدى فى أية مسرحية، ولهذا فمن المستحسن فى مثل هذه الحالات أن يستبعد المخرج مثل هذه الشخصية، فلا يجعلها الشخصية الأولى فى مسرحيته، فالمباراة الرياضية إذا خَلَتْ من المنافسة خَلَتْ من الرياضة نفسها، وكذلك المسرحية إذا خَلَتْ من الصراع فلن تكون هناك مسرحية.

إن الكاتب المسرحى ليس بحاجة فحسب إلى الشخصيات الراغبة فى إثارة المعارك من أجل معتقداتهم، بل هو فى حاجة إلى الشخصيات ذات القوة، ذات القوام المتماسك الصلب، والتى تسير بالمعركة الدرامية إلى نهايتها المنطقية المعقولة، فالتناقض هو روح الصراع وجوهره، والشخصية القوية هى الشخصية التى تستطيع التغلب على متناقضاتها، فحيث لا يكون تناقض لا يكون صراع، وفى هذه الحالة، يكون التناقض غير مُحدّد المعالم ولا مرسوما جيدا، شأنه شأن الصراع.

والشخصية الضعيفة، هى تلك الشخصية التى لا يستطيع صاحبها لأى سبب من الأسباب أن يتخذ فى مشكلة ما قرارا يُلزمه ويعمل على تنفيذه.

إلاّ أنه لا يوجد شخصية مسرحية تأبى أن تناضل وترد الإساءة فى الظروف المواتية والأحوال الصحيحة، فإذا كان صاحب هذه الشخصية ضعيفا، أو لا قدرة له على المقاومة، فذلك لأن المؤلف لم يُوفّق إلى اللحظة السيكولوچية التى لا يكون فيها البطل مستعدا فقط بل يكون متشوقا إلى القتال، نزّاعا إلى النضال نزوعا شديدا.

وبعض المؤلفين يتركون شخصياتهم وشأنها فى اللحظة التى بدأت تنتقل فيها من حال إلى حال، ولماّ تبلغ تمام نضجها بعد، وهذا خطأ. وكثير من الشخصيات المسرحية تخفق لأن المؤلفين يستعجلون فيضطرونها إلى العمل الذى لم تتهيأ له بعد.. العمل الذى قد لا تتهيأ له هذه الشخصيات إلاّ بعد ساعة أو سنة، أو بعد عشرين سنة أحيانا.

وعلة العِلَل فى التأليف المسرحى، والذى نعانى منه كمخرجين، تبدأ حينما يضع المؤلف شخصية درامية فى مسرحية أشبه بمسرحيات (تشيكوف) التى لا تعرف الدم والعنف.

والكاتب المسرحى يُشَبَّه بَبانى السفن... فهو يجب أن يَعرِف الخامات التى يصنع منها مسرحيته.. يجب أن يعرف شخصياته المسرحية، بحيث يعرف كم من الثقل تستطيع أن تحمل، وإلى أى حد يمكنها أن تنهض ببنائه الضخم، وبالأحرى مسرحيته.

والمسرحية – فى رأى المخرج الناجح – ليست مجموعة من العناصر المنعزلة، كالحوار ورسم الشخصيات.. إلخ، إنها إبداع حَىٌّ امتزجت فيه جميع العناصر الحية من بناء الشخصية المسرحية، إلى جعل الفعل هو العامل المحرك لأحداث المسرحية، لا الرواية والسرد.

روح الإيقاع العالمى الشامل

إن النظم كان يسترعى انتباه كل كاتب من كُتّاب المآسى، وذلك بوصفه أداة طيبة للسمو بحوادث المسرحية فوق مستويات الحياة الحقيقية، وبوصفه الوسيلة التعبيرية الطبيعية عن العواطف. وعلى الشاعر قبل أن يَنْبُذ النظم، بسبب نظرية من النظريات النقدية التى لم يهضمها كما يجب، أن يفكر طويلا فيما إذا لم يكن النظم أحد الأجزاء الضرورية التى لا تتجزأ من المسرحية بمعناها الصحيح، أو أن يفكر على الأقل فى حَالَةِ نَبْذِهِ للنظم: أفلا يكون مضطرا إلى أن يُدْخِل على مسرحيته شيئا آخر يعوضها به مما ألحقها به من خسارة؟!!

وإنه ليخيل إلينا أننا مستطيعون، بواسطة الإيقاع، والنغم، أن نصل إلى بعض أوتار الإحساس الإنسانى عند الناس أجمعين. ولكن الذى لا شك فيه هو أننا بمجرد الإيقاع وحده نلمس ذبذبات من المحال أن تتأتى بغيره. إننا قد لا نفهم كتابا مكتوبا بِنَثْرٍ أجنبى ولكننا نستطيع إدراك ما ترمى إليه سيمفونية أجنبية، بالسهولة نفسها التى يفهمها بها مُواطن من أهل البلد الذى أعطانا هذه السيمفونية، بل ربما أيقظت فى قلوبنا قصيدة أجنبية – إذا أُحسن إلقاؤها – أحاسيسَ وعواطفَ فوق مستوى الكلمات غير المفهومة.

والإيقاع بعد هذا كله تراث عام مشترك، وهو يصل إلى قرارة الغرائز العامة الفطرية عند بنى الإنسان جميعا، وهو فضلا عن هذا، ليس وقفا على الإنسان وحده، بل هو يشمل بتأثيره الخلائق جميعا. ولِشَدْو الطيور نغمٌ محبب يقع فى نفوس الناس بمثل ما يقع عن أنفس الطير... وثمة سيمفونية من الأصوات ومن الألوان تلذ العالم الطبيعى بأجمعه، فمثل هذا الاعتبار الذى نوليه قوة النظم، لا جَرَمَ يعود بنا إلى اهتمامنا الأصلى بالروح العالمى العام، فها هنا ينحصر واحد من الوسائل الأساسية التى نضمن بها هذا الجو الفسيح الذى تتطلبه المأساة، فالنظم لا يساعد فحسب على إبعاد المأساة عن مستويات الحياة الحقيقية، بل هو يساعد أيضا على إكسابها روح الشمول الذى تتطلبه أرقى آيات الفن.

إن النَظْم يخفف بمقدار ما يتسم به روح المأساة من هول وكآبة وقنوط، فنحن حينما نتكلم عن مأساة طبقة وضيعة لا نقصد بهذه الصفة موضوع المسرحية بقَدْر ما نقصد بها طريقة معالجة هذا الموضوع، وبقدر ما نقصد بها أن المسرحية تفتقر إلى عنصر ما يخفف من حِدَّة الألم فيها.

والنَظْم الذى يعطينا هذه النغمة التى ليست سوى رمز السيمفونية العليا والأكثر شيوعا وروحا عالميا، هذه الصبغة الغنائية هى على الأرجح، من أعظم وسائل التفريج.

ولقد كان الكتاب اليونانيون يعرفون هذه الوسيلة، وكثير من أَشَدِّ مشاهدهم صرامة وأكثرها رعبا، تتخايل فى أبهى ما نسجوه من حُلَل الشِعر.

لهذه الأسباب، نرى أن أنصار المسرحية الواقعية المنثورة، بهجرهم النَظْم يتخلون عن أداةٍ صحيحة صالحة لضمان جَوّ مسرحى، ولإمتاع المتفرجين. إن ثمة من يرى أن النَظْم ليس مجرد بقية تقليدية من الأغنية الإنشادية أو الترتيل الكنائسى، بل إنه شىء مرتبط ارتباطا وثيقا بالروح الداخلى للمأساة نفسها، فإذا لم يكن بد من إهمال النَظْم وإهمال ما يتيحه من الروح الغنائى فى المأساة، فلا مَنْدُوحة إذن من العناية الشديدة بإبراز سماتٍ أخرى، لمحاولة تعويض المأساة عمَّا تفقدُه بسبب هذا الإهمال. وقد يكون من غير المستطاع أحيانًا إبراز هذه السمات الأخرى، كما يبدو إقحامها غير طبيعى: وظاهر القلق والكلفة. والمأساة المنثورة العادية تسقُط لعدة أسباب، منها افتقارها إلى عذوبة الإيقاع، ولأن النثر، بطَبْعِهِ، يمنع استعمال الكثيرَ من السمات التى تبدو فى المسرحية الشِعرية شيئا طبيعيا وملائما.

يقول (هنريك إبسن): «عندما أجلس للكتابة فلابد من أن أكون منفردا، حتى يمكننى التعرف على شخصياتى فى عُمْقٍ وتَرَوٍ، وهذه بالطبع عملية بطيئة وشاقة. وعندما أشرع فى معالجة المادة التى أُنشىء منها المَسرحية، أشعر وكأن من واجبى البدء بالتعرف على شخصياتٍ فى رحلة طويلةٍ بالسكة الحديدية. وعندما أجلس لأكتب هذا من جديد، أرى كل شىء قد أخذ يزداد وضوحا بالفعل، عما كان عليه من قبل، فتصبح شخصياتى أكثر تميُّزا وأوضحَ ثباتا».

وحديث إبسن هذا إذا دققنا النظر فيه، اتضح لنا أن لكل شخصية مسرحية نقاطا أساسية حتى تتضح وتتكامل، فكل شيء فى الوجود له ثلاثة أبعادٍ هى (الطول - العرض - الارتفاع). والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هى: كيانها الفسيولوجى (المادى أو العضوى) وكيانها السوسيولوجى الاجتماعى (وكيانها السيكولوجى النفسى)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشرى حق قدره.

وليس يكفى وأنت تدرس شخصا ما أن تعرف هل هو فقط خَشِنٌ أو مؤدب دَمِث، أو وَرِع متدين أو ملحد منكر لوجود الله، أو رجل ذو خلق، أو إنسان ساقط لا خُلُق له، بل يجب أن نعرف لماذا هو كذلك، ولماذا تتغير أخلاقه، أو لماذا يجب أن تتغير، سواء رغب فى ذلك أو لم يرغب.

والبعد الأول، هو الكيان الفسيولوجى، أو الكيان المادى، وهو الذى يتصل بتركيب جسم الشخص. ويؤثر هذا الكيان فى نظرتنا للحياة، فيجعلنا إمّا متسامحين أو ساخطين، نقاوم ونتحدى، أو حُقراءَ متصنعين، أو طغاةً متعجرفين، كما أنه يؤثر على تطورنا الذهنى، وهو لهذا السبب أشد الأبعاد الثلاثة جلاءً ووضوحا.

أما الكيان الاجتماعى، وهو البعد الثانى: فهو يتصل بمكانِ ولادة الشخص (فى بدروم - فى حارة - فى زقاق - فى قصر منيف).

ولا شك أن هذا المكان يؤثر تأثيرا جَلِيًا واضحا، وينعكس على تصرفات وأفعال الشخصية المسرحية. كما أنه يتصل بملابس الشخص، وطعامه، وقراءاته، وطموحه الاجتماعى أو تواكُله وَكسَله.

أما البعد الثالث، ونعنى به الكيان النفسى، فهو ثمرة البعدين الآخَرْين، حيث يُحيى فينا المطامع، ويسبب الهزائم وخيبة الأمل، ويؤثر فى أمزجتنا وميولنا، ومُركَّبات النقص فينا.

ونحن إذا أردنا أن نفهم الأفعال التى يأتيها أى شخص، فيجب أن ننظر فى البواعث والمحركات التى تضطره إلى أن يفعل ما يفعل. وأول ما ننظر فيه من أجل هذا

هو كيانه الجسمانى «أى تركيبه العُضوى»، هل هو مريض؟ هل مرضُهُ مُعدٍ؟.... إلخ، فكل نوعية من هذا المرض تؤثر فى ميول الفرد وعَلاَقته بمن حوله. ومهما تكن أهمية كياننا العضوى (المادى أو الجسمانى) فإنه لا يزيد عن كونه جزءا من كُلْ.

والنص المسرحى الذى تتشكل شخصياته وفقا للمقومات الثلاثة السابقة، يصبح نصا مسرحيا مثيرا للألباب، يحوى فى داخله قصةً شائقةً أيضا.

ومن الممكن أن نضع جدولا أو مُرشدا يحدد الأبعاد الثلاثة لكل شخصية مسرحية وهذا المرُشد هو أساس بناء الشخصية. ويتلخص فى الآتى:

١ - الكيان الجسمانى (الفسيولوجى):

الجنس (أنثى أو ذكر) – السن – الطول – الوزن – لون الشعر والعينين – والجلد – الهيئة والوضع – المظهر – (جميل المنظر – بدين – نحيل – نظيف – أنيق – لطيف – أشعث) – شكل الرأس والوجه والأطراف – العيوب (التشوهات – أنواع الشذوذ – الأمراض) – الوراثة.

٢ - الكيان الاجتماعى (السوسيولوجى):

الطبقة (عاملة – حاكمة – وسُطى – من فقراء العامة) – العمل: (نوعه – ساعات العمل – الدخل – ظروف العمل – اللياقة للعمل) – التعليم: مقداره أنواع المدارس – الدّرجات – المواد المتفوق فيها – المواد الضعيف فيها – الكفايات – الاستعداد) الحياة المنزلية: (معيشة الوالدين – المقدرة على اكتساب الرزق – يتيم – منفصل عن أبيه وأمه) الرذائل الخُلقية – الإهمال – الدين – الجنس والجنسية – المشاركة السياسية – الهوايات والقراءات.

٣ - الكيان النفسى (السيكولوجى):

الحياة الجنسية – المعايير الأخلاقية – الأهداف الشخصية – الأطماع – المساعى الفاشلة – الأمزجة والطباع: (حاد الطبع – سريع الغضب – سَلِس القيادة – متشائم – متفائل) ميوله فى الحياة: (مستسلم – مكافح – من أنصار الهزيمة) – عقدته النفسية:

(الأفكار المتسلطة عليه - أوهامه - ألوان هوسه - مخاوفه - هل هو انبساطى - هل هو انطوائى أوَ وسَطٌ بين الحالين) - قدراته: (اللغات - المواهب) سجاياه: (تفكيره - حُكْمه على الأشياء - ذوقه - اتزانه وسيطرته على نفسه).

هذا هو الهيكل العظمى للشخصية، وهو الهيكل الذى لابد للمؤلف وللمخرج بل للممثل أيضا من الإحاطة به إحاطةً واسعة، والذى يجب أن يقوم بناء أى شخصية درامية على أساسه.

وتأتى هذه البنائية الدرامية فى كل شخصية، من خلال سلوك الشخصية ومواقفها مع نفسها ومع الآخرين، وليس بطريق الشرح المادى أو الوصف الصريح للشخصية.

ويستطيع الكاتب المسرحى أن يبدأ مسرحيته بعُقدةٍ أو فِكرة، لكنه بعد هذا يجب أن يصوغ المقدمة المنطقية التى تُبلور عُقدتَهُ أو فكرته، وبهذه الطريقة لن تكون العُقدة أو الفكرة منفصلة عن المسرحية ككلٍ قائمٍ بذاته، بل تكون جزءا منها لا يتجزأ. ومن الأحسن إذا تَرَكَ الكُتّاب المسرحيون شخصيات مسرحياتهم تُفسِّر لنا نفسها بنفسها، دون تدخُلٍ منهم، وذلك عن طريق قضائها وقدرها الذى تسير فيه.

الفصل الثانى

- الديكور وأثره فى التكوين المسرحى.
- الملابس وأثرها فى التكوين المسرحى.
- الإضاءة وأثرها فى التكوين المسرحى.
- الماكياج وأثره فى التكوين المسرحى.
- الإكسوار والأثاث وأثرهما فى التكوين المسرحى.
- الموسيقى التصويرية والمؤثرات وأثرهما فى التكوين المسرحى.

الديكور وأثره فى التكوين المسرحى

الديكور مع الإضاءة والتمثيل والملابس، يُكّونون الجزء المنظور من العرض المسرحى. وقد قَلَّ الاهتمام بالديكور فى أوائل القرن السابع عشر فى الكوميدى والتراچيدى، ولكن - على العكس - زاد الاهتمام به فى المسرحيات التى تستخدم الآلات والأوبرات منذ أواخر ذلك القرن. وقد ازدادت أهمية الديكور خلال القرنين التاليين، وصار أحد العوامل التى تجذب الجمهور للمسرح.

إن بعض الآلات المسرحية التى ورثناها من الإيطاليين فى القرن السادس عشر ضاعفت المفاجآت فى المسرح.ومع ذلك، فالمسرحيات التى لا تعتمد على هذه التأثيرات استمرت تُمثَّل فى ديكورات بدائية - قماش قد رُسِمَ عليه - وأجزاء الديكور لا تتغير، وقد استُخْدمت كثيرا فى مسرحيات لا تناسبها حتى بليت، وقد حدث تفاعل فى أواخر القرن التاسع عشر مع أنطوان الذى أنشأ بَعْده البارون تيلور Baron Taylor ديكورات حقيقية، حتى فى تفاصيلها الدقيقة، وذلك دون تجديد مواد الديكور.

وقد حدث على الفور رَدٌّ فعل مضاد مع بول فور Paul fort، ومسرح الفن. وتحت تأثير الحركة الرمزية، بحث المختصون عن الديكور الإيحائى المدروس جيدا، ذلك الديكور الذى يترك حريةً لخيال المتفرج، موحيا إليه بجوٍ خاصٍ غالبا ما يكون جوّا شاعريا.

ومصممو الديكور المعاصرون، يستخدمون المواد التقليدية فى ديكوراتهم، كما يستخدمون الديكور المبنى والديكور الإيحائى... والديكور الإيحائى يتكون من ستائر ذات تصميمات معنوية خاصة، وبعض الأشياء الرمزية، وعلى النقيض يكون للإضاءة الدور الأكبر.

أما مواد الديكور التقليدية، فهى الشاسيهات والستائر. وفى أغلب المسرحيات الكبيرة تُستعمل شاسيهات متغيرة تُطوى وتُقلب بمهارة، فتُغيِّر شكل الديكور فجأة أمام أعين النظارة، الذين لا يستطيعون رؤية كيف حدث هذا التغيير.

وينبغي ألا يغيب عن أذهاننا أن من أهم مبادئ بناء الديكور. هو تجهيز عناصر سهلة النقل، وذات مكانة محدودة، على أن يكون وزنها وحجمها منخفضا لأدنى حد ممكن، وذلك لمنع ازدحام خشبة المسرح ولتسهيل عملية النقل والتغيير.

ومهمة مصمم المناظر، أن يعرض شيئا سارّا لعين المتفرج، ومتمشيا مع المسرحية وجوها، في الوقت الذي ييسر فيه للممثلين وهيئة التنفيذ حركةً لا يشوبها أدنى تقييد.

ومصمم المناظر يبدأ بأن يحدد على الرسم المساحة التقريبية لمنطقة التمثيل، وذلك باستعمال الخطوط المتقطعة، مع تعيين مواضع الأبواب والنوافذ والسلالم والمدفأة، وما إلى ذلك على هذه الخطوط، وبعد ذلك يُستحسن أن يُقدّر المساحة التى يشغلها الأثاث، إذ قد يُفاجأ بعد وضعه بصغر منطقة التمثيل. وفى هذه الحالة، يجب الاقتصار على الضرورى من قطع الأثاث، وقد يستلزم الأمر تعديل المنظر ليستوعب الأثاث اللازم.

ويجب على المخرج المسرحى أن يتذكر دائما أنه كلما كثرت الحركة الحتمية فى المسرحية، استلزمت فراغا أكبر للتمثيل. كما عليه أن يضع فى اعتباره أن المسرحيات التى يغلب عليها (الحوار)، يجب أن يكون لها متسع كبير على خشبة المسرح يمكن تغطيته بقطع الأثاث. كما يجب عليه عدم حشو المسرح بقطع الأثاث فى المسرحيات التى تتضمن أحداثها مبارزات ومعارك، ومشاهد جميلة، وراقصة، وغيرها.

إن أبسط المناظر تصميما، هو المنظر ذو الجدران الثلاثة المستقيمة (وهى الصدر والجانبين). أما القِبّاب والزوايا، فيمكن إدخالها على المنظر لتزيده تأثيرا، كما أنه يَضِيقُ قليلا تجاه المؤخرة تسهيلا للرؤية.

والمخرج الذكى، هو الذى يستفيد من خشبة المسرح إلى أقصى درجة ممكنة، ما لم تكن هناك ضرورة يستلزمها حدث ما فى المسرحية، فيجب أن تُفتح الأبواب إلى الخارج تجاه الأجنحة، كما يجب أن تكون (المِفَصّلات) على الجانب العلوى من الباب، لتوفير حيز أكبر للخروج والدخول، ولمواراة ظهارّة الباب عن الأنظار.

ومن المعروف أن مواضع النوافذ تتحدد فى تصميم مصمم المناظر حسب رغبة المخرج ومقتضيات النص المسرحى.. ولابد من «تظهير» جميع الفتحات بالمسطحات أو الستائر المسدلة، وذلك كى يرى المتفرج من خلال النافذة، أو الباب، شيئا يتناسب مع المشهد التمثيلى، كأن يرى حائط الحجرة المجاورة، أو السماء الزرقاء، أو الأشجار وما إلى ذلك.

إن المخرج الدارس، يجب أن يكون على علم بالطُرُز المعمارية، فلكل عصر من عصور التاريخ ملامحه المميزة فى الزخرفة والنقش، ويكفى لإعطاء صورةٍ واضحةٍ للعصر، أن يقدم ولو القليل من هذه الملامح.

كما أنه يجب أن تتوافق المناظر المسرحية مع عصرها، ويجب أن تتوافق المناظر المسرحية مع أسلوب إخراج النص. فالمسرحية الشِعرية أو المكتوبة بالنثر المنظوم تتطلب الفخم من المناظر والحوار الرشيق. وفى مسرحيات عصر رجوع الملكية، يستدعى الأمر الرشيقَ من الأثاث والمناظر الداخلية.

كما أن الكراسى والنُضُد الخفيفة والستائر الرقيقة، لا تتسق مثلا والحيوية العاتية فى ملهاة العصر الإليزابيثى.

ولما كانت عملية تجميع الممثلين وتشكيلهم على خشبة المسرح من اختصاص المخرج، لذا وجب عليه أن يحدد أماكن المصاطب المسرحية، والمنصّات الثابتة، والمتنقلة المختلفة الأحجام.

فمثلا: إذا وُضِعَ بابُ شرفةٍ أعلى الوسط، أصبح لدى المخرج نقطةً عظيمة للتجمع عند الوسط لمن يتسم دخولهم بالأهمية.

وبالطريقة نفسها تقريبا، يمكن معالجة أى مدخل، فالمناظر الإغريقية أو الرومانية يمكن أن تُزوَدَ بدرجات معبد... ومناظر العصر الوسيط بسلالم خشبية ثقيلة، والمنزل الريفى الحديث بِشُرفةٍ تعلو على مستوى البهو. أما مطبخ المُعْدَمِين، أو المقهى البلدى. فيكون عبارة عن طابقٍ سفلىٍ يؤدى إليه سُلَّم من الخارج.

وفى المسرحيات الخيالية، لا ضرورة للتقيد بالواقعية، إذ يحسن الاتجاه إلى الزخرفة الجمالية... واستعمال الدرجات يتيح مستويات مختلفة فوق خشبة المسرح، إلاّ أنه يجب على المخرج أن يتعرف على ارتفاع أطول ممثل لديه، ليتأكد من أنه سيبقى داخل مجال الرؤية، فلا يتعذر على نظّارة الشرفة أو المقاعد الخلفية رؤية رأسه. ويندر أن يستلزم الأمر ظهور السلالم بأكملها، فبعد درجة أو درجتين، يجب استعمال منصة تمثل (بَسْطَةَ) السُلّم. على أن تبدو للناظر وكأن الممثل بعد وصوله إليها، مُوشِكٌ على الصعود إلى درجة تليها.

وإذا كان عدد الممثلين فى النص المسرحى قليلا، يجب على المخرج، بالاتفاق مع مصمم المناظر، أن يُصَغِّروا منطقة التمثيل، خاصة إذا كانت المسرحية تتضمن القليل من الحركة الحسية.

أما المناظر الخارجية فيمثلها عادة ستائر خلفية لخشبة المسرح، أو قِطَاعَات.

والقطاع، عبارة عن شكل تقريبى (كأن يكون لحظيرة أو لأشجار أو لمؤخرة منزل أو صخرة)، وما إلى ذلك، ويُصنع من الورق المقوى أو الأبلاكاج، بأن يُقطَع الشكل المطلوب، ثم يُرَكّب على إطارٍ خشبى، وهذه القطاعات لا تزيد عن كونها رموزا مُقنّعة.

إن مهمة المخرج المحافظة على التوافق الفنى للمسرحية، فمثلا لا يصح أن يتبع المنظر الداخلى المُقنّع الكمال بتفصيلاته الواقعية، بمنظر آخر لأشجار رمزية وأُصُص صناعيةٍ جميلة.. وهكذا. وفى حالة تعدد المناظر فى المسرحية، يُفَضّل الاعتماد على الإيحاء، ما عدا المُلحقاتِ الصغيرة، كالكتب، والزُهْرِيّات، والصور، والساعات، إذ أنها لا تبدو مُقْنِعة من الصالة، ولهذا يجب استخدام الملحقات الفعلية.

وفى حالة استعمال «الصالونات» بدلا من نظام الستائر لمسرحية متعددة المناظر، يصبح أمام المخرج ثلاث طرق عملية لتغيير المناظر هى:

أولا: يمكن بناء منظر صغير داخل منظر آخر يكبُره، ثم يُرفع (وقد يُعاد وضعه بعد ذلك) ليكشف عن المنظر الآخَرْ (وقد يُمكن أن يُستخدم مسطحات المنظر الخلفى كظهّارات للمنظر الأمامى).

ثانيا: يمكن استخدام الستارة (المستعرضة)، وهى عبارة عن ستارة يمكن جرّها بسرعة عبر المسرح، لتشطر عُمقَهُ إلى قسمين، فيصبح من الممكن أن يستمر التمثيل أمامها، فى الوقت الذى يجرى فيه إعداد المنظر الآخر خلفها.

ثالثا: يمكن تغيير المناظر، بتبديل أشكال النوافذ، أو بتحويل المدفأة إلى مدخل، والعكس بالعكس.

وَدْهُن المناظر معناه ببساطة، المبالغة فى الرسم والتلوين، بطريقة تُؤْثرُ سرعة التنفيذ على دقة التفصيل. والاتجاه الطبيعى إلى الاتقان المفرط عند العمل، عن قُرُبٍ لا موجب له تحت تأثير الإضاءة المسرحية.

كما أن المبالغة المفرطة التى نلمسها فى بعض الأعمال المسرحية لا تفيد، لأن الإضاءة القوية، والرؤية بعيدة المدى، اللتين تلزمان الأسلوب، لا تتوافران فى أغلب المسارح.

ولا شك أن للأضواء المسرحية الملونة أثرا على المناظر، وفى مقدور المخرج مع مُنَفِّذ المناظر أن يختبرا أثر ذلك، بأن يتم تسليط مجموعة من الأضواء الملونة على المناظر «بتركيب مرشحات من الجيلانين الملون على مصباح كهربائى ذى قوة عالية»، ولا ينبغى الحكم إطلاقا على تأثير الألوان فى ضوء النهار.

أما إذا تحدثنا عن دور مصمم الديكور، فنقول: إن أول واجبات مصمم الديكور هو كيف يعمل بالاشتراك مع المخرج. فإذا كان المخرج مختصا بترجمة النص إلى مناظر، وإذا كانت رسالة الممثل هو أن يجعلنا نشعر بالحقيقة الإنسانية والنفسية، فيجب على مصمم الديكور أن يترجم النص تصويريًا، وينقُلَ ما يحتويه النص من الجو الروحى أو التاريخى، إلى شىء منظور. إذن، فمصمم الديكور يعيد رَسْم الحوادث التاريخية بتركيب جميلٍ لافِتْ، دون النظر للدراما الإنسانية التى تمثل فى هذا الديكور الذى أعده.

ويجب على مصمم الديكور ألا يختلف مع المخرج فى أى فِكْرَةٍ من أفكاره، بل عليه أن يخدمها ويتمها. ويجب على كُلٍّ من المخرج، ومصمم ومنفذ المناظر، أن يتأكدوا

أن كل متفرج يستطيع أن يرى كل عناصر الديكور من كل مكان فى صالةٍ وألواجٍ وبناوير، بل وأعلى المسرح. كما لا يجب أن يختفى أى عنصر على أى مشاهد، حتى ولو كان يجلس فى الأطراف الجانبية.

وعلى المخرج أو مصمم ومنفذ المناظر أن يجلسوا بأنفسهم فى الأماكن المتطرفة أثناء البروفات الأخيرة، حتى يتأكدوا من هذه القاعدة.

إن بعض المخرجين كثيرا ما يتراخون فى إعطاء الاهتمام الكافى للعَلاَقة بين الممثل، والديكور، والأشجار، والمبانى.. إلخ، وهى مُصَوّرة حسب نظرية المنظور.

ومن المستحيل بالطبع ألا يكون هناك خطأ، فإن الممثل الحَىَّ الذى لا تتغير نسب كُتْلته الجسيمة، عندما يتراجع خطوة إلى الخلف يبدو أكبر حجما بالنسبة للمناظر المرسومة. ولكن هذه الأخطاء يمكن أن تُردَّ إلى الحد الأدنى، بحيث نتحاشى الأخطاء الجسيمة.

وعندما تُستعمل فى المسرحية عناصر مرسومة، وعناصر منحوتة، يجب أن يتنبه المخرج إلى أن المواد المختلفة لا تؤدى إلى تأثيراتٍ مختلفة، فتُوقِعُ المتفرجين فى تناقضٍ واضطراب.

ولقد فكر بعض الفنانين فى تحقيق ديكورات كاملة طبيعية، بواسطة العرض السينمائى على المسرح، وذلك بفضل الجهاز الخاص بعرض الكليشهات «الفانوس السحرى»، الذى يَدْخُل فى المُهِمّات الكهربائية المسرحية، فعلى لوحة العمق أو البانوراما تُعرض صورة الديكور، مع وضع الفانوس السحرى فى الخلف، ووضع الكليشيه بطريقة عكسية، حتى يظهر على شاشة المنظر بشكلٍ طبيعى، ولا يظهر عليه صورة أو أشباح الممثلين، بطريقة (الباك بروچكشان) فى السينما.

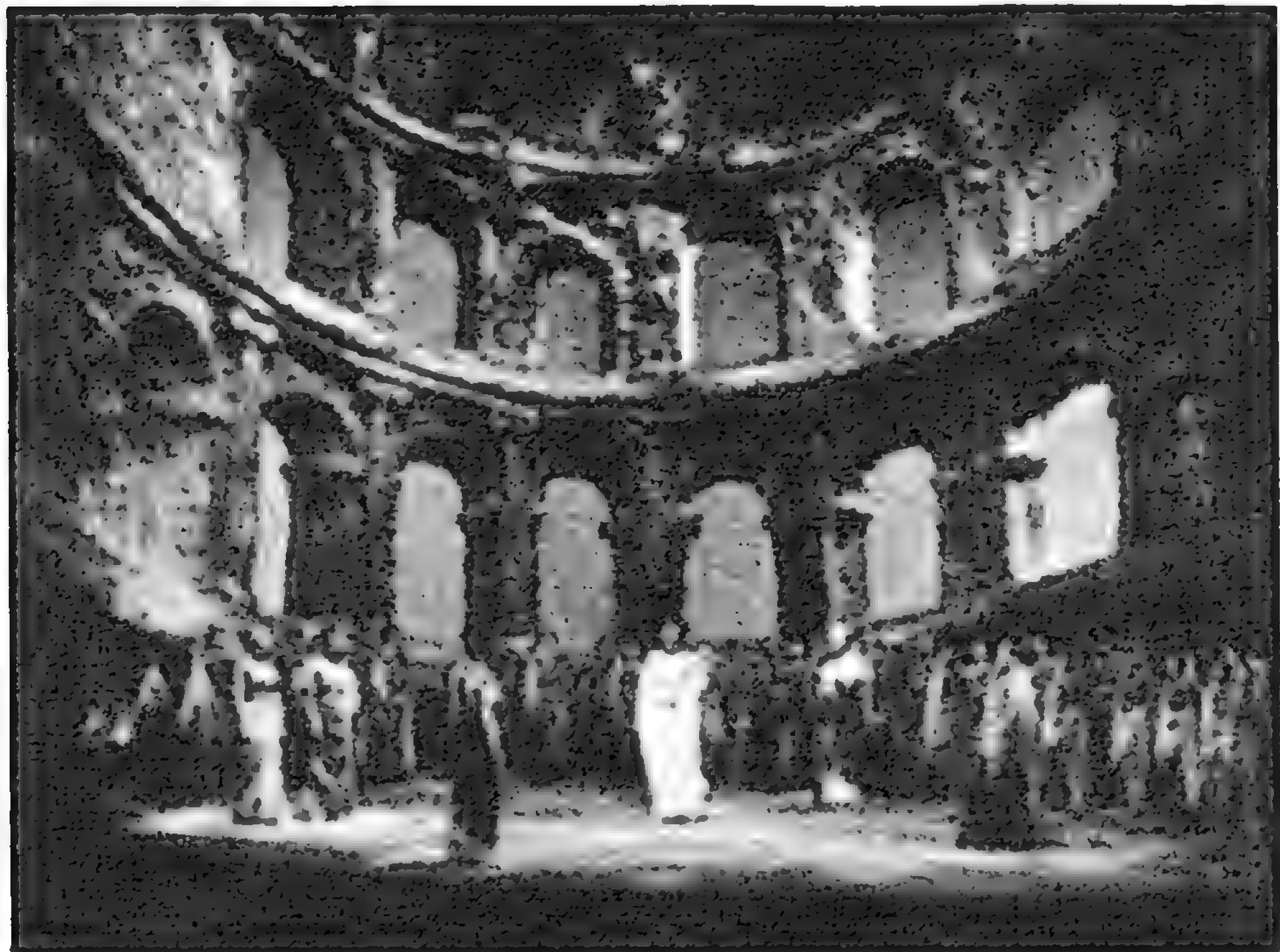
وفى مسرح مونت كارلو، اتُّبعت طريقة أخرى لنظام الديكورات المعروضة سينمائيا، واستُغِلت هذه الطريقة لمدة سنوات أَدّت إلى نتائج مُرْضِية. وتتلخص تلك الطريقة فى عرض الديكور على شاشة العرض التى يوضع حولها عناصرُ ديكورٍ أخرى حقيقية وبسيطة.

والاتجاه الحديث فى تصميم المناظر المسرحية، هو التبسيط الفنى فى تأثيرات تصويرية، وفى اختيار العناصر التى تُكوّن الديكور. إن مصممينا يفضلون اليوم اللوحة التفسيرية الذكية على الصور الفوتوغرافية. إنهم يتجهون إلى التأثير، ويهجرون الوصف، ويلجأون إلى التخيل لا النقل. وهم يعبرون عن الكُلِّ بالجزء: شجرةٌ فى مكان غابة، وعمودٌ فى مكان معبد.

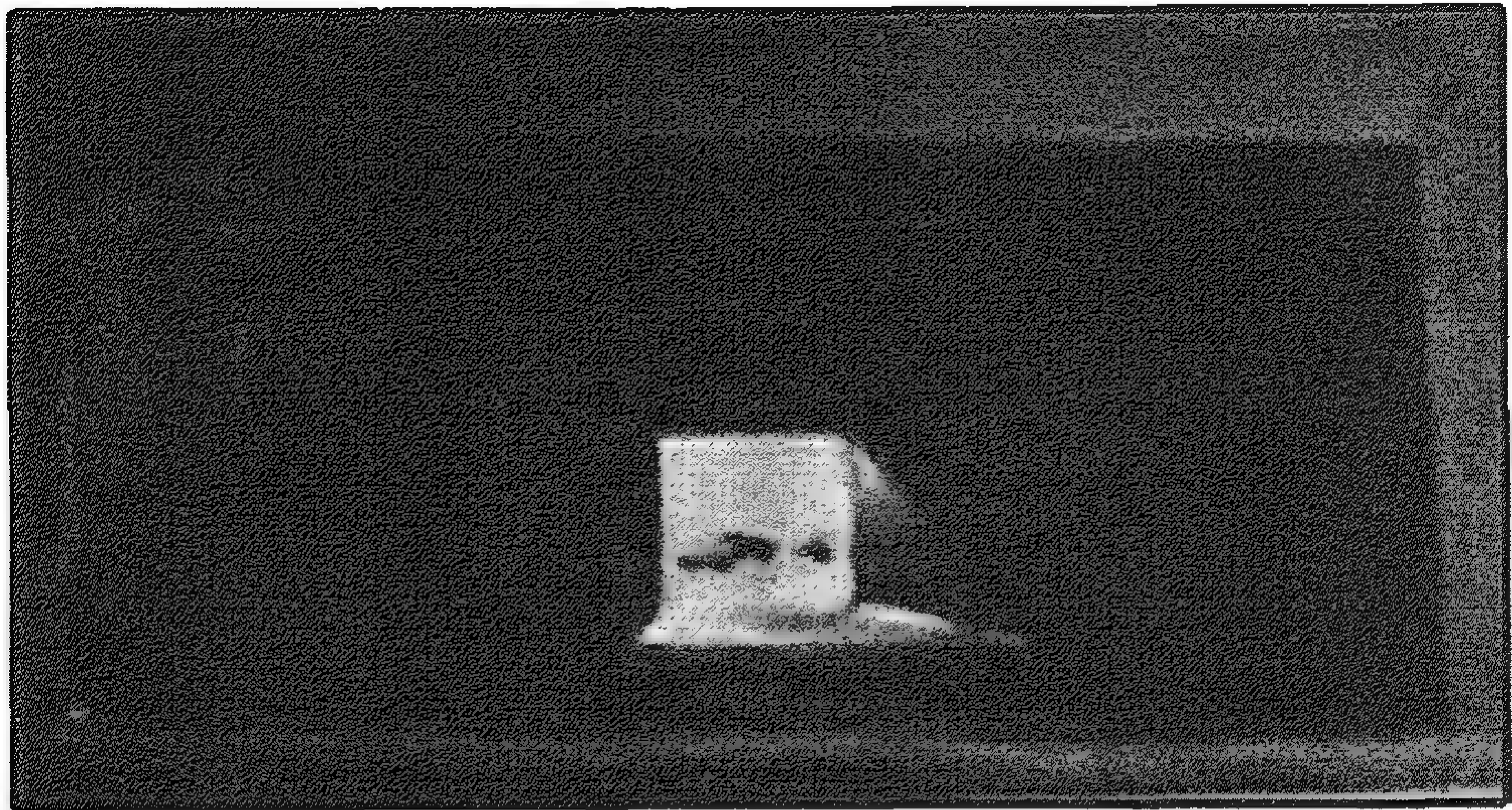
يقوم الأستاذ عبد الفتاح البيلى فى مجلة المسرح العدد ٣١:

«الديكور المسرحى هو الإطار التشكيلى الذى يعيش فيه النص الدرامى، يساعد الممثل على عملية التعايش فى الجو المناسب. ويُشترط ألا يتعارض المذهب التشكيلى، مع مذهبِ النص المسرحى. وأسلوب الإخراج يُشكّل وحِدةً فنيةً متكاملة، ولذا يجب أن يتمشى الديكور المسرحى شكلا ومضمونا، مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداءٍ، وإضاءةٍ، وملابس، وأسلوب إخراج، بحيث يُخْرَج العرضُ العام خادما لروح النص ومضمونه الدرامى».

وتقول مهندسة الديكور «لطيفة صالح» فى العدد نفسه من مجلة المسرح: «إن مفهومى للديكور»، هو إيجاد البيئة المناسبة للموضوع المسرحى الذى يضعه المؤلف، ومن خلال رؤية المخرج، ورؤية مهندس الديكور، توضع الخطوط الأولى لهذه البيئة التى سيتحرك بداخلها الممثلون، والتى قد تكون واقعية، وقد تكون أيضا تجريديةً، توحى بالفِكْرة الفلسفية التى أثارها المؤلف».



يجب أن يكون المخرج على عِلْمٍ بالطرز المعمارية لكى يعطى صورةً واضحةً للعصر.



خلفية المسرح بتكويناتها التصميمية مع توظيف
الإضاءات الخاصة بما يتوافق مع المَشاهد المسرحية فيه
عامل التجديد والتحديث

الملابس وأثرها فى التكوين المسرحى

تعتبر الملابس عنصر أساسيا من عناصر التكوين المسرحى، ويجب أن تتطابق الملابس المصممة مع مَرْكَزِ الشخصية الاجتماعية.

وعلى المخرج المدقق، القادرِ على الملاحظة، أن يجعل الملابس تحمل الآثار التى تكشف عن الوضع العادى للشخصية المسرحية، من حيث إظهار لِبْسها، خاصةً إذا كانت الشخصية المسرحية من شخصيات العمال أو الموظفين. ولقد حرص «أندريه أنطوان» على أن يَحْمِلَ سروال موظف المكتب، تلك الانتفاخات عند ركبتيه، ولمعان الْكِمِّ الأيمن، الذى يكشف عن مهنته.

وإذا كان المطلوب من المخرج السعى إلى اظهار التناسب مع المركز الاجتماعى فى الملابس، فيبقى عليه السعى إلى الذوق فى اختيار الألوان، وكذلك فى طريقةِ التفصيل والتنفيذ. ويجب أن تتمشى الألوان العامة للملابس مع الديكور وتصميماته وألوانه.

وفى الأساطير المجّردة والمسرحيات الرمزية، تكون آثار الملابس التى يبحث عنها المخرج فى التكوين المسرحى آثارًا جمالية أو فكرية، تحمل مضامين رمزيات الشخصيات المسرحية، ولذا يكون توافق الألوان والأشكال والأحجام فى هذه الحالة راجحًا، واختلاف الألوان ونقص الوِحْدَةِ ضارا.

ولكل عصر ملابسه الخاصة به، وطريقة تنفيذٍ على المسرح خاصّة به. فمثلا: كان الممثلون فى المسرح الإغريقى يقومون بأدوارهم لابسين الملابس المميّزة لكل فئة من الناس، فالملوك يظهرون بالتيجان والملابس القرمزية، وهرقل مثلا يلبس جلدَ أَسَدٍ وقبضته على عصًا غليظة، والشيوخ والكهنة بالملابس البيضاء، والبائسون بملابسهم الرثّةِ الممزّقة، والعجائز يتميزون باستعمال العُكّاز والعصا.

وعلاوة على أن الملابس كانت تختلف باختلاف شخصيات مرتديها، إلا أنها كانت ذات ألوان زهِيَّة لجذب أنظار الجماهير. وَلِكَىْ يظهرَ الممثلون بوضوح على المسرح، كانوا

يلبسون أحذية لها كَعْبٌ عالٍ من الخشب، ولباسًا فضفاضًا يعلوه وشاح، وغطاءٌ للرأس، وكان استعمال قناع الفم «البوق» أول المؤثرات الصوتية التى أمكن الحصول عليها.

أما فى المسرح الرومانى، فقد كان الممثلون يلبسون فى المسرحيات التراچيدية حُللاً طويلة تجر أذيالها على المسرح، وفى المسرحيات الكوميدية يلبسون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية، كما كانوا يميزون ممثلى أدوار العجائز بما يرتدونه من ملابس بيضاء، وما يضعونه على رؤوسهم من شعور بيضاء مُستعارة، وكانوا يميزون الشبان بملابس قُرمزية وشعرٍ أسود، أما العبيد فكان شَعْرهم أحمرَ اللون.

ومن المعلوم أن الملابس المسرحية ليست نوعا من الزخارف الإضافية فى المسرحيات فحسب، بل إنها أيضا عنصر أساسى من عناصر المسرحية ذاتها، فإنها تعتبر جزءا من الديكور بوصفها مناظر حية، أو أنها بناءٌ معِمارى.

كما أن للملابس قيمة عظمى على زيادة إيضاح حركات الممثل وتعبيراته، ولهذا فإن الملابس تأتى فى المرتبة الثانية، من حيث الأهمية بعد الممثل، الذى هو فى الحقيقة المترجم الفعلى لأعمال المخُرج، وذلك لأنها بدورها تترجم وتعبر عن طبيعتِه وخُلقهِ وحركاته، وكذلك عن أغراضه واتجاهاته.

ولما كانت الملابس بوصفها وسيلة من الوسائل التى يستعين بها المخرج، فإن لها فى حد ذاتها إمكانيات تعبيرية عظيمة، فهى التى تشكل اللغة والتعبير المسرَحى ونُغطيهما صفات خاصة، وفى أغلب الأحيان تُعينُهما وتحددهما تمام التحديد.

ومُهمة مصمم الملابس تحديد مظهر الممثل، مع مراعاة الظروف النفسية والدرامية الخاصة بالمنظر المسرحى. ولما كان المخُرج مسؤولا عن وِحدة وأصالة الأسلوب فى المسرحية التى يُخرجها، فإنه هو الذى يتعين عليه أن يقرر أو يوحى بقدر الاستطاعة بالدور الذى يقوم بتحديده مصمم الملابس أو منفذها، لأنه مهما أوتى من الإلهام الفنى ليس مُكلَّفا بتتبع المسرحية ورعايتها، قدر ما هى مسؤولية المخرج.

أما من ناحية قيمة الملابس من وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية، فيقول فى ذلك (تايروف Tairov): «إن الملابس هى الجلد الثانى للممثل، ومن هنا

جَرَتِ العادة على اتخاذها كائنا حَيًا متحركا على خشبة المسرح، تساهم فى وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية فى النص المسرحى». والملابس المسرحية تساهم فى وصف أشخاص المسرحية. ففى عهود رجال الكوميديا كانت الملابس تكشف لنا الأشخاص وتجعلنا نتعرف عليهم من النظرة الأولى.

وأحيانا نجد عنصرا من عناصر الملابس له الأولوية فى الأهمية بالنسبة لموضوع المسرحية، كما هو الحال فى مسرحية «الحذاء الأحمر» تأليف: هانز كريستيان أندرسون، والتى أعدها للمسرح: هانز جوزيف سميث.

وفى أحيان أخرى، نجد للملابس معنىً رمزيًا كحذاء الممثل (شارلى شابلن) الذى طَهَاهُ عندما كان جائعا، والتهمَهْ، وذلك فى فيلمه «البحث عن الذهب».

ولما كانت الملابس عنصرا جوهريا فى الفن والتكوين المسرحى، فإن المخرج الذى لا يتعاون مع مصمم ومنفذ الملابس والأزياء، كما يتعاون مع مهندس الديكور، ومهندس الصوت، ومؤلف الموسيقى، ليس فنانا كاملاً، وليس عَمَلُهُ من الفن فى شىء.

يقول چون جورج أوريول Jean George Auriol: «لقد تطوّرت الملابس فأصبحت ثروةً تشكيليةً تتكيف بالضوء والحركة، وبذلك أصبحت قوة دافعة، ودخلت فى النطاق العملى المسرحى، لتوضيح صفات الكائنات الحية التى تظهر على المسرح، كما ساعدت على إبراز فكرة المؤلف».

وللملابس أهمية كبيرة، فهى تساعد الممثل على أن يتقمص الشخصية التى يمثلها، بجانب أنها تميّزهُ وتبين لنا شخصيته وتؤكدها.

وهناك مواصفات وواجبات يجب أن تتوفر فى مصمم الملابس والأزياء المسرحية منها: أنه يجب عليه أن يعرف وَيَدْرس تطور الموضات فى مختلف العصور، وكيف ينتقى من أزياء عصرٍ بذاتة الشكل الذى يظهر جميلا فى المسرح، ويبحث عما يتفق والذوق الحديث، وعصر ظهور المسرحية. فهو يخلق ويصنع الملابس لشخص معين، وفى ظروفٍ معينة، ليقدمه لأُناس يعيشون فى زمان ومكان معينين.

كما يجب عليه أن يراعى عند تصميمه، مَا فِى جسم الممثل من نقص أو عيب، مع مراعاة إظهار ما فيه من محاسن، تتفق وطبيعة النص المسرحى وشخوصه. ومن ثَمَّ، فهو لا يستطيع تصميم الملابس قبل معرفة الشخص «الممثل» الذى سيرتديها.. وعليه أن يضع فى اعتباره أن الملابس التى يرتديها الممثل فى موقف دراميٍّ مؤلم، لابد أن تختلف عن الملابس التى يرتديها الممثل فى موقفٍ درامى، كمواقف العِشْق والغَرام.. وهكذا. ورغبة فى إظهار كفاية الممثل وتحقيق نوايا المخرج من الناحية النفسانية، يستطيع مصمم الأزياء إدخال جميع العناصر التى فى متناول يده حتى يظهر الممثل فى أجمل وأوفق صورة للشخصية التى يمثلها على المسرح.

إذن، فاختيار الملابس المسرحية يجرى على قواعد حسب مبادئ تختلف كثيرا عن القواعد التى اصطلح عليها الناس فى اختيار الملابس فى الحياة العادية.

ومن اللازم أن يكون فى مقدور الملابس إرضاء العين البشرية بعد أداء دورها فى تقدمةِ شخصيةِ الممثل على المسرح. ومن الخطورة أن نجد فى ملابس الممثلين والممثلات – مهما كانت مُتقنة الصنع – تنافرا لا يتفق مع المواقف التمثيلية أو سياق الحوادث.

ومما يجب ذِكْرُه أن الملابس تشير إلى لابسيها، وتوفر عبارات ايضاحية طويلة فى الحوار، كما تَغْنِى عن بعض مراحل العرض.

صحيح أن الملابس لها تاريخها الخاص من جهة الفن والصناعة، ولكن هذا التاريخ يسير جنبا إلى جنب، وفى عَلاَقة وثيقةٍ مع تاريخ فِنِّ العمارةِ، وهندسة البناء، والرسم، والديانات، والسياسة. ولا نريد بذلك أن نقول إن مصمم الملابس يجب أن يتمسك بالواقعية كل التمسك، اللهم إلا فى بعض الحالات التى يكون فيها مثل هذا الأمر مطلوبا، لأن العمل المسرحى ليس هندسةً معماريةً ولا تنميقا علميا، بل يجب أن يكون توفيقا بين الحياة والحركة التمثيلية.

ومن هنا، وجب على كُلٍّ من مصمم الملابس ومنفذها، ومخرج المسرحية بالدرجة الأولى أن يعلموا أن عملهم لابد وأن يرمى إلى تحقيق هدفِ التوفيق بين الحياة والحركة التمثيلية، وإلى التوفيق بين العصر والوسط فى البلد الذى يشير إليه موضوع

المسرحية. وقد تكون لملابس الشخصيات صفات مختلفة كل الاختلاف فى عصر من العصور، حسب اختلاف المواقف من دراماتيكية أو كوميدية أو غرامية. وكل هذا يجب أن يساعد على تصوير المسرحية تصويرا دقيقا دون تردد، ودون إظهار مالا فائدة منه، لأن كل ما ليس له ضرورة فى المسرح يصبح ضارا به، ذلك لأنه يُحَوّل انتباه المتفرج عن سياق موضوع المسرحية. ومن هنا، وجب على المخرج الفنان أن يعرف معرفة دقيقة وظيفة كل جزء من أجزاء الملابس، لأنه إذا كانت الملابس فى مجموعها تبدو أنيقة ومؤثرة ومتفقة مع الشخصية والموضوع، فمعنى ذلك أن كل ما هناك تدب فيه الحياة، فمن المعلوم أن كل عنصر فى المسرح يُستعمل بشىءٍ من الذوق السليم، يساعد مساعدة فعالة على إبراز روح أى عصر من العصور.

والملابس تدل على الحالة النفسية، فكل إنسان منا يستطيع بفضل الملابس إخفاء شخصيته وعاداته وأذواقه ونِيّاتِه، وما فعله، وما يجب أن يفعله، ولهذا وجب أن تكون الملابس فى المسرحية لها دلالتها النفسانية فى إظهار الشخصية... فإذا خرجت شخصية ما من المسرح دون أن تقول كلمة واحدة، ودُون أن نفهم عنها شيئا، ففى هذه الحالة تكون الملابس قد فشلت، ويكون صانعها لم يقوم بواجبه. إذن، فليس المطلوب من الملابس أن تكون جميلة أو قبيحة، ولكن المطلوب منها أن تتفق مع الشخصية وتُظهرها، وتُبيّن مميزاتها.

ومن هنا يجب على كل مخرج أيا كان، أن ينظر إلى الملابس بوصفها عنصرا دراماتيكيا هاما يساعد على إبراز الموضوع والشخصيات.

وأما مصمم الملابس فمهمته تقديم الملابس التى تتفق مع الطابع والمميزات. ولما كانت الملابس ستستعمل فى ظروف الحياة العادية، فإنها تتطلب من المصمم حرية أكبر فى وضع طرازاتها وتصميماتها.

والملابس فى المسرح ليست عنصرا قائما بذاته، بل يجب أن ننظر إليها من ناحية عَلاَقاتها بالإخراج، وأسلوبه، الذى قد تزيد فى رونقه أو تُحِطُّ من قيمته. وهى تُظهر حركات واستعدادات الممثلين حسب تعبيراتهم ومسلكهم، لذا فإن لها أهميتها فى

إظهار انسجام الصورة فى الإطار المسرحى، كما أنها تتخذ أشكالا مختلفة حسب الأضواء المختلفة.

ولما كان المسرح قد أصبح فضاءا كبيرا، فقد أصبح فيه كل شىء ممكنا ومتحركا وتظهر فيه الحياة بكل ما فيها من مظاهر وحركة مستمرة. لذا رأينا «ماكس رينهاردت Max Reinhard» يضع على المسرح بساطا أخضر، للتعبير به عن سهل من السهول. كما كان يعمل كل ما فى وسعه على أن يكون كل ما تقع عليه العين مُمَثّلا للحياة، من مختلف المناظر، كالحدائق الغنّاء، والغابات الكثيفة، والعصور المختلفة والقصور الفخمة، إلى غير ذلك.. وكانت الأنوار الكاشفة التى يستعملها تأتى بالعجائب، فكانت تظهر ما يشبه النجوم اللامعة أو القمر الساطع إلى غير ذلك.

وبالجملة، فإن فن رينهاردت كان يتخذ له مظهرا من مظاهر الكلاسيكية الجديدة دون أن يفقد شيئا من قوته وانسجامه، وكان النظّارة يتتبعون مسرحياته، سواء منها كوميديات شكسبير وتراچيدياته، أو قصص بوشنر، أو أية قصة أخرى تشتهر فى عصره، وهم فى منتهى الغبطة والسرور.

وكانت الملابس فى هذه الصورة الحية التى كان يُخرجها ماكس رينهاردت على المسرح مصنوعة خاصة للممثلين، بحيث تتفق مع حركاتهم وشخصيتهم التمثيلية.

كما أن تفصيلها وطريقة لبسها، وطريقة وضع المعطف فوق إحدى الكتفين، كانت جزءا مكملا لهذا المنظر الساحر.

وكانت الألوان مبهجة، تسر الخاطر، وقوية، سواءً فيما يختص بممثلى أدوار المُضْحِكِين أو اللصوص. كما كان يضفى علي ملابس السيدات الغانيات ألوانا شاعرية، كما كان يُلبس الخونة ملابس باهتةً غبراء. وكان مما يلفت النظر فيها هو اللون لا الزُخْرف، وكذلك الحال بالنسبة للمناظر، فقد كان شأنها شأن الملابس مرسومة بيدٍ ثابتة وبأحجام كبيرة تسمح للمتفرجين الجالسين فى آخر الصفوف برؤيتها.

إن المخرج المتكامل الرؤية، هو الذى يُحدّد مع مصمم الملابس شكل الملابس، وخاماتها وزخارفها، وألوانها، بحيث تتوافق وتتجانس مع لون الديكور والمناظر والإضاءة

المسرحية بل مع العُقُود والقفازات وجميع الاكسسوارات الخاصة بالمنظر المسرحى، أو اكسسوارات الممثل والشخصية. فالمخرج إذا لم يُعْطِ لكل هذا أهمية، وإذا لم يدقق فى كل شىء حتى فى أصغر التفاصيل، فلن يُقدّم عرضا مسرحيا ناجحا جديرا بمشاهدته ملايين الناس وعشرات النقاد.

يقول شارلى شابلن لممثليه: «فكروا فى المنظر الذى تمثلون فيه، وليس لما تبدونه من حركات بالأيدى أو بالأرجل أية قيمة، فإنكم إذا فكرتم بُكلِّيتكم فى المنظر واندمجتم فإن الحركات ستأتى طبيعيةً من نفسها».

ويقول جينو. س سنسانى فى كتاب (الموضات والأزياء): «إن مصمم الملابس يجب أن تبقى ماثلةً أمام عينيه ما سيسفر عنه الماكياج، وآثار الإضاءة، ومميزات الشخصية سواء منها الجسمية أو النفسانية على الملابس والأزياء. وذلك قبل أن يبدأ فى عمله. كما يجب عليه أن يعيش موضوع العمل الفنى، وأن يعيش مختلف أطواره وحركاته. وكما أن الممثل بين يَدَى المخرج كالصلصال بين يدى المثّال، فهكذا يجب أن يكون شأن مصمم الأزياء الذى يتحتم عليه أن يُحوّر ويُبدّل، ويجعل من الممثل مخلوقا كما يشاء له الخيال: مخلوقا وليس مانيكانًا. وهذا هو فى رأيى الشىء الذى يميز ما فى مهنتنا من فن».

وتعتبر مُلاءمة الثوب للشخصية أهم من مُلاءمته للحقبة، فمن الممكن تمثيل مسرحية «ترويض النمرة» فى ثياب عصرية دون حدوث أية اساءة تُذكَرُ للنص، ولكن إلباس «بتروكيو» ملابس ذات ألوان هفهافة ومُخرّمات أنثوية بغض النظر عن الحقبة المختارة، قد يؤدى إلى القضاء على المسرحية بوصفها عملا متكاملا.

ولا تستطيع القواعد والوصفات أن تحل محل الذوق والحكمة عند وضع الملابس التى تعكس ملامح الشخصيات. وقد تُجدى المعرفة بالمعانى الرمزية للألوان، ولكن ما أكثر الحماقات التى يرتكبها المصممون عندما يتبعون حرفيا تلك التقاليد المفرطة التبسيط التى تخصص اللون البنفسجى للملوك، والأزرق الفاتح للطّهارة، والأحمر للفُتوّة. وينبغى لمصمم الملابس، مَثَلُهُ فى ذلك مثل مصمم المناظر، ألا ينسى فى اللون مسألة النسبية، وأن للملابس الأخرى والمناظر والإضاءة والملحقات تأثيراتها الخاصة.



يجب على مصمم الملابس مع المخرج أن يعملا على
التوفيق بين الحياة والحركة المسرحية، وبما يوحى بعصر
المسرحية وموضوعها

الإضاءة وأثرها فى التكوين المسرحى

مما لا شك فيه أن الإضاءة فى عالم المسرح تعتبر من العوامل الأساسية فى التكوين المسرحى، فمن خلال تركيز ضوء معين على مجموعة ممثلين أو تشكيلات الديكور والاكسسوار والأثاث تتم عملية إبصار الجمهور لهذه التركيزات المحددة وبالتالى يتم التأثير والتأثر الذى هو هدف مهم من الأهداف التى يسعى مخرج العرض المسرحى إلى تحقيقه.

والإضاءة على المسرح إما «إضاءة عامة» لمناطق تمثيل، أو «إضاءة خاصة» لأحداثٍ أو أشخاص.. وكلاهما يساعد على إبراز معالم الممثل أو يوضح ويفسر أحداثًا درامية.

وفن الإضاءة المسرحية فن خضع - وما زال يخضع - لتكنولوچيا العصر وتطوراته وتجديداته وإضافاته.

وجودة تصميم الإضاءة فى عالم المسرح على الورق ليس لها أية فائدة ترجى، فالمهم هو التنفيذ والنتيجة الملموسة والمحسوسة. وحتى تعطى الإضاءة أثرها على منصة المسرح، لا يتم تصميمها، وتوزيعها عادة إلاّ بعد استكمال مُكوّنات العرض المسرحى من ديكورات ومناظر واكسسوار وأثاث وغير ذلك، حتى يصبح للإضاءة أثرها الدرامى والجمالى، حيث أنها تعتبر من العوامل التى توضح وتحدد وتُركّز وتجمع الممثلين مع بقية عناصر العرض المسرحى.

الوظيفة الفنية للإضاءة المسرحية عامة:

يخطئ كُلُّ مشتغل بالفن المسرحى حينما يظن أنه من الجائز إجهاد عين المتفرج أثناء العرض المسرحى، وصولا إلى رؤية درامية أو فنية أو جمالية أو تأثيرية لمواقفَ ما على خشبة المسرح، فالقاعدة الجوهرية فى هذه الجزئية بالذات تُطالبنا بإضاءة المسرح بقوة تسمح بجذب أنظار المتفرجين إلى العمل المسرحى دون إجهادٍ للبصر. وليس معنى

ذلك أن نُغرق المسرح بالضوء العالى والألوان الساطعة دون هدفٍ أو سعى إلى تكوينٍ جمالىٍ مؤثرٍ يخدم المواقف المسرحية.

وتتأثر كمية الإضاءة الساقطة على خشبة المسرح بقوة الأجهزة الكهربائية ونوعها ونوع مراياها العاكسة للأشعة، وكذلك بكمية الإضاءة والمنطقة التى تضيؤها، بل بالخلفية التى تحيط بالمنطقة المراد التركيز عليها. كما أن المسافة بين مصدر الضوء والمنطقة المُضَاءة عامل هام من العوامل التى توضح الرؤية على خشبة المسرح.

وإذن، نستطيع القول بأن الإضاءة عامل مهم من عوامل تكوين العرض المسرحى، بل عامل لا غنى عنه لإظهار وتفسير المواقف الدرامية، وإضفاء التشكيل الجمالى على خشبة المسرح.

الإضاءة بوصفها قيمةً جماليةً على خشبة المسرح:

من الملاحظ أننا إذا وضعنا الممثل مع الديكور والأثاث والاكسسوار فى إطار إضاءة مسرحية غير محددة الأشعة، وجدنا أن الشكل النهائى لهذا التكوين غير مُثير، ويبدو لنا مسطحا غير محدد المعالم، ذلك أنه خَلاَ من الظلال. وإذن، فالتنويع فى توزيع الإضاءة والتنويع فى الكمية المستخدمَة لهذه الإضاءة عامل مُهم من عوامل التكوين الجمالى للمنظر المسرحى، وبالدرجة الأولى عامل مساعد على توصيل مفهوم المخرج ومجموعة الممثلين للنص أو العرض المسرحى.

ولكى تُحقّق الإضاءة قيمةً جماليةً على خشبة المسرح. فنحن مطالبون بمراعاة التباين بين كمية الإضاءة الموجهة إلى خشبة المسرح، وبين المنطقة أو الأشخاص أو الديكور وملحقاته، بحيث نعطى لِكُلٍّ من هذه الأشياء قدرا من الضوء يتناسب وأهميته فى العمل المسرحى، حتى يظهر للمتفرجين وكأنه أقرب إلى مظهره الطبيعى.

وظيفة التكوينات الضوئية على المسرح:

يساعد تركيز الضوء على منطقة دون أخرى، أو على مجموعة ممثلين دون آخرين، على تأكيد التكوينات التشكيلية والحركة الفردية أو الجماعية التى يصممها وينفذها المخرج للممثلين على خشبة المسرح. والمخرج الواعى هو الذى يراعى القواعد السابقة

عند تصميمه وتخطيطه لأية حركة أو أى تكوين على خشبة المسرح. وهنا فقط نستطيع أن نقول إن المخرج كان فاهما وواعيا فى استغلال وتوظيف الإضاءة لصالح النص أو العرض المسرحى ككل.

ومن الخطأ بمكان تسليط الإضاءة بقوة على خلفية المنظر المسرحى كيفما اتُّفق. ومن الخطأ الأكبر أن نجعل الممثلين يمثلون أمام هذه الخلفية، وإلا ظهروا وكأنهم أشباح تتحرك دون تحديدٍ لمعالمهم.

وإذن، فمن الواجب أن نسعى إلى إكمال الصورة على خشبة المسرح وفقا لقواعد التصميم الجمالى والتشكيلى، بتوزيع أشعة الضوء توزيعا صحيحا، نراعى فيه التباين بين قوة الأجهزة الكهربائية المستخدمة وبين ألوان الأشعة، وألوان الملابس المسرحية والديكور وملحقاته، وبذلك نحصل فى النهاية على صورة فنية لتكويننا المسرحى.

وللحصول على تجسيدٍ فى عمق المنظور المسرحى، يستحسن استخدام الإضاءة الخاصة من جوانب المسرح، على ألا تكون ذات كثافةٍ عالية.

ولكى نحصل على إضاءة خاصة للممثل أو مجموعة من الممثلين على خشبة المسرح، علينا مراعاة أن تكون الإضاءة للظهّارات الخلفية المحيطة بالممثل ذات قوة ضوئية أقل بكثير من إضاءة الممثل نفسه.

وللإضاءة المسرحية أهمية كبيرة وعظيمة فى خلق الجو المناسب للمَشَاهِد والمواقف المسرحية، فهى تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلقُه من مؤثرات نفسية فى جمهور المتفرجين، تساعد على توضيح شخصيات النص المسرحى، وتفسير المخرج للنص ككل. كما أن لون الإضاءة وتحديد وتوزيع الظلال لهما تأثير كبير فى خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين.

كيفية مُحاكاة الطبيعة بالإضاءة على المسرح:

لقد توصل المسرحيون عبر تاريخ المسرح الطويل إلى توظيف الإضاءة فى المسرح لتشابه الضوء الطبيعى خلال الليل أو النهار، أو لتوضيح فصول السنة، أو حالة الجو كذلك، «فالصيف فى القاهرة مثلا يختلف عن الصيف فى موسكو».

والمهم أن تُميز العين المجردة بين أنواع الإضاءة فى الحالات السابقة، فهذا يزيد من تأثر الجمهور بالأحداث المسرحية.

وتوظيف اللون للحصول على محاكاة الطبيعة على خشبة المسرح يختلف من رؤية مخرج لآخر. فقد يرى مخرج ما أن اللون الأبيض هو اللون المناسب لمحاكاة لون الشمس. فى حين يرى آخر أن اللون البرتقالى هو أنسب الألوان لهذه المحاكاة... المهم أن يكون اختيار وتوظيف اللون يحمل فى طياته رؤيا تفسيرية وتشكيلية وجمالية تزيد من القيمة الدرامية والجمالية فى المسرحية.

وعادة ما يستخدم كثير من المخرجين الألوان الباردة أو الرطبة لمحاكاة ضوء القمر لأنها ألوان تتناسب مع زرقة الليل وتثير فى المتفرج كوامن وبواعث نفسية مرتبطة بضوء القمر وزرقة الليل. ونستطيع أن نقول: إن النجاح فى محاكاة الطبيعة تعتمد – أولا وأخيرا – على ذوق وحاسة المخرج والعاملين معه، ومدى استفادتهم جميعا مما حولهم من ألوان الطبيعة.

الألوان وتوظيفها لتجسيد العرض المسرحى:

الألوان عبارة عن ذلك «الإحساس البصرى الذى يترتب عن اختلاف أطوال الموجات الضوئية فى الأشعة المنظورة، وهو الاختلاف الذى يترتب عليه إحساس العين بألوان مختلفة بادئةً من الأحمر وهو أطول موجات الأشعة الضوئية المنظورة، ومنتهيةً باللون البنفسجى، وهو موجات هذه الأشعة، وبمعنى آخر فهو «أصل اللون».

كما يدخل فى تعريف اللون ما نعبر عنه باسم «تشبع اللون»: أى مدى اختلاف اللون الأصلى بأى من الألوان المحايدة، وهى الخاصية التى تعرف باسم «الكُروما»، والتى تجعل لنا نصف اللون باسم «لونٍ مُركّز»، أو «لونٍ غيرَ مُركّز».

كما يمكن أن نطلق اسم «قيمة اللون» على كلمة اللون.

ومن خلال التجربة العلمية التطبيقية على خشبة المسرح يتضح لنا أن الألوان الأساسية وما ينتج عنها من ألوان ثانوية، تزيد من القيمة الجمالية والعاطفية لدى

المُشَاهِد. كما يتضح لنا أن الألوان الدافئة، مثل البنفسجى الذى يميل للاحمرار والبرتقالى والأصفر الفاتح والأحمر، يتم توظيفها بنجاح فى الأعمال المسرحية الكوميدية، وأن الألوان الرطبة أو «الباردة»، مثل البنفسجى المائل للزرقة، والأخضر والأصفر الليمونى والأزرق، تُوظَّف وتصلح للمآسى والميلودرامات. وعلى كل حال: فلكى نسعى إلى الحصول على أفضل النتائج الفنية فى تأكيد المَشَاهِد الدرامية يجب أن يكون لون المنظر المسرحى عاملا مساعدا لخلق حَالَةٍ درامية على خشبة المسرح، ولذا نرى أن مهندسى الديكور كثيرا ما يُضيفون اللون «القرنفلى» لحوائط الديكور فى المسرحيات الكوميدية، فى حين يلونون ديكور المآسى بخليطٍ من الأزرق المخضر.

ويعلم كل مشتغل بالفن المسرحى، بأن كمية الإضاءة لها تأثيرها فى نجاح المشهد المسرحى، مع ملاحظة أن زيادة أو نقصان الإضاءة عن المعدل المناسب، فيه إرهاقٌ لحس المتفرج وأعصابه لا شعوريا.... ومن هنا، فإن تحديد كثافة الإضاءة بدقةٍ يساعد على تحقيق الأبعاد الثلاثة للتكوين المسرحى، من خلال إحساس عين المتفرج بالجو العام الذى يحيط بكل مَشْهد، وذلك باستعمال الضوء المُلَّون أيضا.

كما أن «التوازن» عامل من عوامل التشكيل المسرحى على الخشبة. ويتم عادة بالتعامل مع الضوء الدافئ، والضوء البارد لكل مكان يتم فيه التمثيل، بل لكل شخصية تظهر على المسرح.

وخير وسيلة للحصول على أفضل التائج فى تحديد زوايا مصادر الضوء، هو أن تكون زوايا الكشّافات الرأسية والأفقية فى عَلاَقةْ مع الممثل بزاوية قدرها ٤٥°، ومراعاةِ ألا تكون الإضاءة عمودية على رأس الممثل، وإلاّ ترتّب على ذلك تشكيل بقعة من الظلام تفصل الرأس عن الجسم.

تعامل المخرج مع مصمم الضوءِ المسرحى:

بعد أن يختار المخرج مصممَ الضوء المسرحى لعمله المسرحى، عادة ما يقوم المصمم برفع أبعاد ومقاسات خشبة المسرح، ومقاسات فتحة المسرح، ومنطقة التمثيل، ثم يلى ذلك قيام المصمم بقراءة النص المسرحى عدة مرات، كما يحضر عدة بروڤات،

خاصة البروفات التحليلية للنص، والشخصيات، وبروفات حركة الممثلين على الديكورات والمناظر، وبعدَهَا تبدأ لقاءات المخرج مع المُصمم لتحديد أسلوب العمل معا.

وعلى المخرج مع المصمم فى اللقاءات السابقة أن يسألا بعضهما:

- أى الأماكن أنسب لوضع أدوات الإضاءة؟
- وأية كمية من الإضاءة مطلوب توظيفها من خلال المُعّدات الكهربائية المتاحة؟
- وما لون الإضاءات المطلوبة؟
- وكيف سيتم توزيع هذه الإضاءة داخل وخارج خشبة المسرح؟
- وأى الأماكن فى ساحة خشبة المسرح أحق بالتركيز والعناية فى التوزيع؟
- وما هى ألوان الإضاءة الأكثر تناسبا مع ألوان الديكور والملابس والماكياج؟
- وهل من المطلوب والمناسب مراعاة التجانس أو التوافق أو التماثل عند توزيع وتوظيف الإضاءة الخاصة بالذات، أم مطلوب العكس؟
- هل من الأوفق استعمال شرائح چيلاتينية أو بلاستيكية، أو زجاجية فى توظيف اللون أم لا؟ حيث أن لكل منها عوامل انكساره بجانب فوائده أو عيوبه؟
- هل من الأحسن أن يسود العمل فنيا طابع البرودة أم الدفء؟ وبناء عليه يتم تحديد الألوان المقترح توظيفها لخدمة وتجسيد العمل المسرحى.
- أم من الأوفق أن تكون الألوان قاتمةً، مظلمة، قليلة التشُبع، كى تُناسب الموضوع الجاد، أو الوقور، أو الحزين، الذى يقدمه النص المسرحى؟ أم العكس؟!

وأخيرا، إذا توصل المخرج مع المصمم إلى إجابات وتحديدات سليمة ومناسبة للأسئلة المطروحة سابقا، أدت الإضاءة المسرحية الغرض منها من خلال تناسب الضوء والألوان، وانسجام ذلك جماليا وتشكيليا ودراميا مع العرض المسرحى.

ثم يتولى مصمم الإضاءة بعد ذلك تنفيذ خُطة الإضاءة ولونياتها بما يُمتّع عين المتفرج ويجذبه لمتابعة العرض دون كَلَلٍ أو مَلَلْ.

المهمة الفنية لمصمم الضوء المسرحى:

- وضع خريطة لأماكن توزيع الإضاءة.
- تحديد قوة كل كشاف ونوعه ورقمه على لوحة التوزيع.
- تحديد زاوية سقوط الأشعة ورقم الدائرة الكهربائية التى تتصل بالمُقَاوِمَات.
- تحديد كمية الإضاءة الخاصة للأماكن والأحداث والأشخاص.
- توزيع وتخصيص معدات الإضاءة بالمسرح توزيعا يتناسب مع مناطق التمثيل من حيث أهميتها الدرامية.
- إعطاء كل كشاف دوره فى العرض المسرحى، بما لا يجعل تشغيل كشافٍ فترة طويلة دون كشاف آخر عاملا من عوامل احتراق لمبته الكهربائية أثناء العرض المسرحى.
- مراعاة إضاءة وجه الممثل أينما تحرك على خشبة المسرح.
- إشرافهِ شخصيا على تثبيت الأجهزة الكهربائية فى أماكنها، والتأكد من سلامة التركيب حفاظا للأرواح والوقت.
- إذا اقتضت الضرورة الفنية تغييرا أو تبديلا فى الخطة أو بعضها من خلال وجهة نظر المخرج، وخاصة فى أيام البروفات النهائية الأخيرة قبل الافتتاح، عليه أن يُسارع بالتغيير والتبديل بما يتوافق ورؤية المخرج أوّلا وأخيرا.

أثر الإضاءة على الماكياج:

إن الإضاءة السيئة تتسبب فى إفساد الماكياج... أما الإضاءة المُوظَّفة توظيفا علميا وفنيا بمهارة، فتعتبر عاملاً من عوامل إظهار روعة ودقة وتناسب الماكياج للشخصيات على خشبة المسرح. ومن هنا لزم على مصمم الإضاءة والماكيير التعاون الكامل للحصول على أفضل النتائج.

كما لا يخفى علينا أن توجيه ضوء مُلَّونٍ إلى ألوان الماكياج قد يؤدى إلى تغييرٍ كبيرٍ فى كثافة لون الماكياج.... فمثلا: توجيه ضوء أخضر على وجه ممثل مغطىً بلونٍ

أحمر، يُحَوّل وجه هذا الممثل إلى لون أسود... من هنا وجب على المخرج المسرحى ضرورة اختيار ألوان الماكياج لتتناسب مع الإضاءات العامة والخاصة على خشبة المسرح. كما يتعين عليه ضرورة إبداء النصائح لمصمم الإضاءة المسرحية، حتى يتفادى أية إضاءات لونية تؤثر على نوعية ماكياج الممثلين.

واللون الكهرمانى فى الضوء هو أنسب الألوان التى تُكسب الماكياج دفئا وتؤكد تفاصيله، والضوء الأحمر الفاتح يُحَوّل جميع الألوان الخاصة بالماكياج إلى لونٍ رمادى - ما عدا اللونين الأزرق والأخضر، بينما اللون الأحمر القاتم يفسد ألوان الماكياج.

تأثر الإضاءة على المنظر المسرحى:

الإضاءة لها تأثيرها الكبير على المناظر المسرحية، فهى تساهم فى تغييرات المناظر وتُظهر ألوانا وتَطْمُس أخرى.

كما أنه بالإضاءة يمكن تحديد الزمان والمكان فى المشهد المسرحى. وبالإضاءة أيضا تحقيق الأبعاد الثلاثة للتكوين المسرحى، كما يتحقق التوازن بين الضوء والظل فتحس العين بالجوّ الدرامى المناسبِ للعرض المسرحى.

وفى حالة المنظر الداخلى الخارجى: كصالة استقبالٍ فى قصر يطل على حديقة يجب أن تُعطِى الإضاءة لعينِ المُشَاهد العمق اللازم للمنظر المسرحى، كما تُعْطى التباين اللونى والضوئى بين المشهد الداخلى والمشهد الخارجى.

كما أن هناك عَلاَقة وطيدة بين تأثير الضوء المُلَوّن وألوان المناظر المسرحية... فإذا كانت مثلا شاسيهات المناظر مدهونة بالألوان الأولية مثل الأحمر والأخضر والأزرق، وانعكس عليها الضوء الأبيض، فإن جميع ألوان المناظر تتحول إلى رمادياتٍ على خشبة المسرح.

فى حين أنه إذا عكسنا على الألوان السابقة نفسها الضوء الأحمر فإن المساحة الخضراء والزرقاء لن تعكس أى ضوء من على البعد، ولكننا نحس بصريا بأن اللون الأحمر قد تحوَّل إلى مساحةٍ داكنة اللون، بينما الألوان السابقة فى الإضاءة الزرقاء تتحول إلى ألوان قاتمة.

من أجل كل ما سبق كان من الضرورى التأكد من أن لون الإضاءة لن يغير كثيرا أو يُفسد الألوان المدهون بها الديكور.

ويلعب اختيار الخامات دورا مهما فى ملمس المناظر بعد إسقاط الإضاءة عليها فمثلا: اختيار خامات ذات ملمس خَشنٍ فى الكواليس أو المناظر، يساعد كثيرا فى تركيز الإضاءة على الأشكال، دون أن يسمح بانعكاس الضوء بشكلٍ يؤثر على العين ولا يدعو إلى التركيز على المنظر المسرحى والتكوين كَكُلٍّ على خشبة المسرح.

الإضاءة والملابس المسرحية:

إن الإضاءة الملونة بالذات لها تأثيرها الكبير والخطير على ألوان الملابس المسرحية. فالألوان غير المشبعة فى الضوء تكون أكثر صلاحيةً فى الاستعمال عن الأزياء المسرحية ذات الألوان المتعددة». ويُفضَّل فى ألوان الأزياء أن تكون فاتحةً تحت الإضاءة ذات الألوان الزرقاء والكهرمانى فى مناطق التمثيل.

فإذا أخذنا الزى الأحمر اللون على سبيل المثال، ووضعناه تحت إضاءات مختلفة لوجدناه يختلف بحسب لون الضوء الساقط عليه، فهو تحت الضوء الأحمر يصبح أكثر ثراءً، بينما تحت الضوء الأزرق يُصبح بنفسجيا، وتحت الضوء الأخضر يُصبح مائلا إلى البُنِّى. أما تحت البنفسجى فهو يصبح أكثر ثراءً، وتحت الضوء الكهرمانى يتحول الزى الأحمر إلى لون غير مقبول.

الإضاءة الملونة وتأثيرها على المتفرج:

الألوان ترتبط بمعان راسخة فى عقلنا الباطن نتيجة لخبرات بعضنا، ولموروثٍ فى الجنس البشرى، وأخرى مكتسبة من الحياة.

والألوان بصفتها خبرة مرئية تزيد ثباتًا فى عقولنا عن أية خبرات اكتسبناها عن طريق الحواس الأخرى. كما أن للألوان دِلالاتٌ معينة وارتباط بالظروف والأحداث التى مررنا بها... لذا نرى البعض منا يميل إلى ألوانٍ دون أخرى.

ولقد أثبتت التجارب والاختبارات النفسية التى أُجريت على مجموعة من أفراد يختلفون فى ميولهم وثقافتهم، أن هناك دلالات عامة للألوان يكاد يشترك فيها الأغلبيةً العظمى من الناس ذوى الثقافة والبيئة والمناخ الواحد.

فنتيجةً للارتباط القوى بين الألوان والمعانى، فإنه يجب على مصمم الإضاءة المسرحية أن يعطى لهذا الأمر اعتبارا كبيرا حين يقوم بوضع خطة للإضاءة، من خلال مناقشاته مع مخرج العرض المسرحى، ولقائه مع مصمم الملابس، والماكيير، ومصمم الرقصات أيضا.

ويمكنه أن يستخدم الإضاءة الملونة المرتبطة سيكولوچيا بمعانيها وموضوعها فى العمل المسرحى، وبذلك تؤثر فى المُشَاهِدِ تأثيرا قويا مَبْعثه كُلٌّ من المضمون والشكل على خشبة المسرح.

وللون أثره على مِزاج الناس، فهو ينقل تعبيرا قويا، ويثير فى الحس مشاعر خاصة ويؤثر فى النفس تأثيرات معينة تختلف من إنسان إلى آخر.

ومن العلاقة بين شكل اللون وما يتركه من انطباعات نفسية وما يمكن أن يعبر عنه اللون من سجايا وخصائص نفسية، يمكن القول بأن:

١ - الأبيض:

مرتبط بالبراءة، والرقة، والسلام، والتضحية، والطهارة، والنظافة، والنور. كما يرتبط لدى سكان البلاد الشمالية بالجليد والبرودة.

وعن تأثيره الرمزى كما ثبت من إحدى التجارب السيكلوچية فُوجِدَ أنه يرمز إلى مختلف الفنون.

٢ - الأسود:

ارتباطه بالخوف، والحزن، والظلام، والدهشة، والرعب، والمكر، والخبث، والشرف، والجريمة، واليأس. وبصفة عامة، فإن اللون الأسود هو العزاء والحزن والفزع، ومن حيث تأثيره الرمزى، فهو يرمز إلى مختلف الفنون.

٣ - الأحمر:

وهو من الألوان الساخنة، لذا، فهو لونٌ مثيرٌ له خواصه العُدوانية، فهو مرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة، وهو يعبر عن الثأر والدم، ويعبر أيضا عن الحقد والحب ويمكن أن يكون تأثيره الهندسى «المربع» حيث أن فيه استقرارا، أما تأثيره الرمزى، فهو يرمز إلى الفن، أما من حيث تأثيره الفسيولوچى، فهو لون يثير حالات الالتهاب، ويساعد على الغضب (مصارعى الثيران فى أسبانيا يثيرون الثيران باللون الأحمر).

واللون الأحمر يزيد من ضربات القلب، ويسرع فى إيقاع الدورة الدموية، لأن إشعاعاته القريبة من منطقة الأشعة تحت الحمراء تجعله يتغلغل بعمق فى الأنسجة داخل الجسم، ويمكن استخدامه فى المَشَاهِدِ المسرحية المعبرة عن الغضب والبغضاء والقتل، وكذلك فى المَشَاهِدِ التى تحتاج إلى القسوة والصرامة.

٤ - الرمادى:

وهو أقل شدة من اللون الأسود، ويوحى بالبرودة، ويرمز إلى الوداعة والخضوع ويبعث أحيانا على الكآبة والحزن والانقباض والتصميم والعزم والرزانة والشيخوخة، وهو هادئ ومحايد.

٥ - البرتقالى:

من الألوان الساخنة، ويستخدم دِلالة على الدفء والوفرة والحرارة. إنه يعبر عن التوهج الاشتعالى. وقد توصل العالم «لانج» إلى أن لكل لون خِصِّيصة معينة، وهو يرى أن اللون البرتقالى لون محبب للنفس «اجتماعى».

أما تأثيره النفسى، ففيه الاحتمال والقسوة.. ويمكن أن يكون كالمستطيل فى الأشكال الهندسية.

٦ - الأصفر:

يعبر عن لون ضوء الشمس، وعن السرور، كما أنه لون مُنشّط للفكر «فلسفى» كما أثبت «لانج» فى تجاربه. كما أنه يرمز للعظمة والثورة ويقابله الشكل المثلث فى

الأشكال الهندسية، ويرمز إلى العلم. ومن تأثيره الفسيولوچى، نجد أنه لونٌ منشطٌ لخلايا الفكر ويستعمل فى مكاتب العمل. والأصفر من الألوان الساخنة الخاصة (الأصفر الفضى)، أما الأصفر الليمونى، فينتمى إلى الألوان الباردة.

والأصفر هو أكثر الألوان استضاءة ونورانية، فهو لون الشمس والحرارة، أما عندما يكون الأصفر داكنا فهو يعبر عن الجبن، والانحطاط، والضعف، والغيرة والغش، والخداع.

٧ - البُنِّى:

رمز الخريف والحصاد والوفرة. وهو لون هادئ ومحافظ وفيه وقار.. ولو أنه أيضا يرمز إلى القذارة.

٨ - الأخضر:

هو لون يعبر عن لون الطبيعة، يوحى بالراحة. وهو لون يعبر عن التسامح، ويدعو للثقة، وفيه خصب وأمل، وإذا رمزنا إليه باحدى المهن، فهو يرمز إلى مهنة الطب، ويمكن تشبيهه هندسيا «بالشكل المُعيّن». ومن حيث التأثير الفسيولوچى، فهو لون مُسَكّن وَمُنوِّر. واللون الأخضر يوحى بالبرودة، وبالماء والهدوء والسلام. ويرى فيه «ايزنشتاين» لون التجديد والربيع والأمل.

ويرتبط هذا اللون بالحقول والحدائق والأشجار، وكذلك يرتبط بمعانى النعيم والجنة.

٩ - الأزرق:

من ألوان المجموعة الباردة.. إنه لون الهدوء والصفاء، ويُقلّل من الهياج والثورة ويساعد الإنسان على الاستغراق والتركيز.. ويرتبط هذا اللون بالسماء والماء فى الطبيعة، فهو لون مناسب للهدوء وبرودة الليل. والأزرق، إن اجتمع مع الأخضر، فهو يمثل أقصى درجات البرودة.. ويوحى بالخِفَّة والخيال، فهو يعبر عن الحساسية والحيوية.

وعن تأثيره النفسى، فهو يوحى بالحقيقة والتجانس، ويقابله في العلوم المختلفة علم الفلسفة، ويمكن تشبيهه هندسيا بالدائرة.

وهو لون شَفَّاف مُبَلِّل، يدعو إلى الخوف، وإلى الاحتقار فى الوقت نفسه.

١٠ - البنفسجى:

رمز الحزن والعواطف والهدوء والغنى والأبهة فى الوقت نفسه، ويرى البعض أنه يجمع بين الحب والحكمة.. وهو لون مهدئٌ مُلطِّف.

كما أن هذا اللون فيه مثالية وملكية، وإذا أردنا أن نضع شكلا هندسيا مقابلا له فهو الشكل البيضاوى.

إن اللون البنفسجى لون عميق ناعم.. وعندما يكون مائلا للزرقة، فهو ينتمى للألوان الباردة، أما إذا كان بنفسجيا مائلا للحمرة فهو لون ساخن.. وهذا اللون فيه عَزَاء، وفيه يأس أيضا.

أما من حيث تأثيره الفسيولوچى، فهو يؤثر على القلب والرئتين، ويزيد من مقاومة أنسجة الجسم.

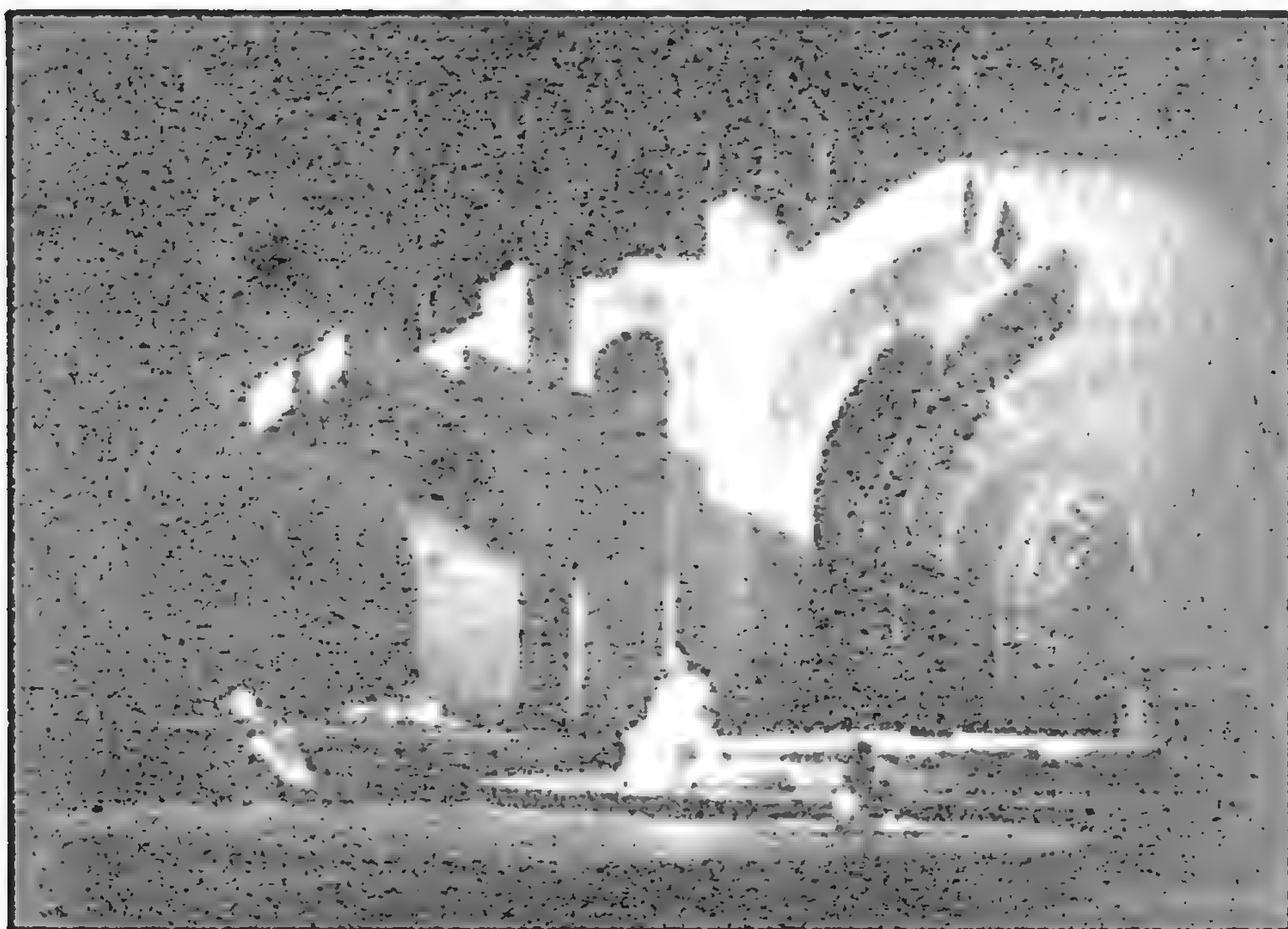
١١ - الأُرجوانى:

رمز الفخامة والغنى، لذا فهو دائما يُغطى حوائط وأثاث القصور الملكية، وهو رمز البطولة والشجاعة.. وبالرغم من أن البعض يرى أن هذا اللون يعبر عن الهدوء، إلا أنه فى نفس الوقت يوحى بالحزن.

وقد يختلف كثيرا مدلول الألون النقية الكاملة التشبع عن مدلولها أو نقص تشُبعها، فاللون الأحمر على سبيل المثال إذا خُفِّفَ بالأبيض، وصار ورديا، فلن يَدُلَّ على جميع المعانى السابقة التى ذُكِرت عنه، بل قد يصبح لونا مرَِحا يُناسب الدَلال والخِفَّة، لذا نرى البنات الصغيرات السن يرتدين هذا اللون بكثرة.

كما أن اللون الأزرق المُخفَّف بالأبيض، تنطبق عليه الملحوظات السابقة نفسها فتتغير طبيعته بعد إضافة الأبيض إليه، ونجد صغار الأولاد يرتدون هذا اللون.

وقبل أن ننتقل إلى جزئية أخرى من جزئيات مكونات العرض المسرحى، لزم أن ننوه بأنه يجب على مصمم الإضاءة ألا يكون فقط فنانا وصاحب مهنة، بل نحن نطالبه بأن يكون حكيما فى رئاسته وآرائه.... وإذا كانت الإضاءة المسرحية وليدة أفكار المؤلف والمخرج ومصمم المناظر ومُدّرب الرقص ومصمم الإضاءة، وبحكم هذه الكثرة والضرورة الفنية ستكثر الآراء من الجميع، فإننا فى عالم المسرح كثيرا ما نرى فى مصمم الإضاءة الشخص القادر على حَلِّ تضارب الآراء، وصولا إلى فِكْرٍ موحّدٍ مقبول يخدم العرض المسرحى جميعَه، ويُقّرب رؤى جميع العاملين خلف السّتار على رأيٍ واحد، يقودُهُ مُخرج العرض.



لكى تحقق الإضاءة قيمةً جمالية على خشبة المسرح، فلابُدّ
من مراعاة التباين بينها وبين الديكورات والأشخاص



الملابس المسرحية تختلف باختلاف شخصيات مُرتديها
خاصةً فى المسرحيات التاريخية وكذلك القناع يستطيع
إكمال تصُّور الشخصية



كثيرا ما يؤكد الديكور مع الإضاءة التعاون والتوافق مع
مذهب كتابة المسرحية.. ويظهر هذا واضحًا فى
مسرحيات اللامعقول

الماكياج وأثره فى التكوين المسرحى

اسْتُعمل الماكياج منذ أقدم العصور للزينة لدى الجمهور، ولتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح، فكان الرومان يصبغون شعورهم أو يبيضونها، ويصبغون أقدامهم وركبانهم، واستعملوا ألوانا شتى من المساحيق. كما استعمل المصريون القدماء الكُحل والحِنّاء، ورسموا خطوطا سوداء حول عيونهم، ودهنوا أجسامهم بالزيوت العطرية، لتبدو لامعة برّاقة.

وكان للأقنعة أهمية عظمى فى المسارح الرومانية والإغريقية للتعرف على الشخصيات فلُوّنت الأقنعة، وشُكّلت لتعبر للجمهور عن الشخصية التى يريد الممثل تصويرها. واستعَملَ الأفريقيون، والساميون، والصينيون، واليابانيون، والهنود، وهنود أمريكا الحمر والماورى، وغيرهم، الأقنعة فى الحفلات والرقص الدينى، كما استعملوها لبث الذعر فى قلوب أعدائهم وقت القتال.

وحتى العصر الإليزابيثى، كانت تُستخدم الأقنعة بمختلف أشكالها لأغراض التسلية المسرحية، فكان يُستخدم قناعٌ خاص لتمثيل كل شخصية أو عاطفة، ونقشت على كل قناع ملامح خاصة.

ولكى يستطيع الممثل تحريك ملامحه التعبيرية فى سهولة ويُسر، ويمكنه تغيير معالم وجهه تبعا للأدوار التى يقوم بها، انتشر استعمال الصبغات المسرحية والمساحيق على الوجه مباشرة فى الماكياج المسرحى.

وظلّت طبقة الماكياج سميكةً أشبه بالقناع حتى السنوات الأخيرة، ثم قام الكيميائيون بعمل الكثير من الأبحاث والتجارب للحصول على مواد الماكياج، لتعطى مظهرا طبيعيا أو قريبا من الطبيعى قدر المستطاع، وذلك بسبب تقدم طرق الإضاءة الحديثة الباهرة، ودقة عيون آلات التصوير الفاحصة فى السينما والتليفزيون.

إن بعض المخرجين لا يحبون نعومة الوجه الناجمة عن استعمال الماكياج، ويحاولون جهدهم الحصول على ما يسمى بالأثر الخطى Documentary effect فى إخراجهم، بعدم استعمال الماكياج للرجال، وفى بعض الأحيان للسيدات أيضا. ومما يؤسَفُ له أنه فى أغلب الأحوال لا يبدو الممثل طبيعيا على خشبة المسرح، إذ يضفى عدم استعمال الماكياج على الممثلين صبغة العمومية المألوفة Commonness بإظهار كل عيبٍ أو بقعةٍ فى وجوههم. عندئذ تكون الحقيقة الواقعية مكروهة، وتضيع إجادة الممثل فى تمثيل دوره، لأن ذهن الجمهور قد يشرد عن متابعة الدور بسبب عدم استعمال الماكياج. وعلى أية حال، إذا أراد المُخرج التمسك بالعمومية المألوفة، فلا مانع من استعمال أقلّ قدرٍ من الماكياج، أو يستعمله بما يكفى فقط لإظهار الشخصية.

ويتحكم الضوء فى الماكياج إلى درجة كبيرة، فالإضاءة غير الصحيحة تُفسد الماكياج المتُقن – أى تقلل من إحكامه. كما أن الإضاءة الصحيحة وليدة الخبرة، مساعد قوى لفن الماكياج. ومن ألزم الضرورات وجود التعاون التام بين أخصائى الماكياج «الماكيير» ومهندس إضاءة المسرح، للحصول على خير النتائج الممكنة، إذ يمكن تصميم الأثر الضوئى ليكون متممًا ومكمّلاً للماكياج. ولا فائدة من أية تعليمات محددة يصدرها المخرج فى عملية الماكياج، إذ تختلف الوجوه.

والماكياج الذى يلائم شخصا ما تمام الملائمة، قد لا يَصْلُحُ لشخص آخر. ويجب عند عمل الماكياج مراعاة ظروف الإضاءة ووضعها فى الحسبان، فإذا كانت الإضاءة ستتغير من منظر إلى آخر تغيُّرا ملحوظا، وجب تغيير الماكياج تبعا لها. والشخص الوحيد الذى يمكن الاعتماد على حُكْمه فى ملائمة الماكياج للشخصية هو المخرج ولا أحد غيره. فهو الذى ينظر إلى الممثل النظرة الفنية المثالية، وهو الذى يعرف حقيقة الموقف، ويهمه كثيرا مناسبة هيئة الممثل للدور الذى يقوم بتمثيله.

والإكثار من الماكياج لغرض التنكر غير مقبول فى المسرح. ومن الأحسن الاقتصار على الضرورى منه، فما الماكياج إلاّ وسيلة ملائمة الوجه للدور. والماكياج الظاهر يسبب تشتتا لذهن المتفرجين.

ويمكن تجسيم وجه الممثل بالماكياج فى حدود المعقول، فالأجزاء المراد أن تبدو غائرة تصبغ بلون قاتم، والأجزاء المراد إبرازها تُصبغ بلون فاتح. كما أن اللون الأحمر يجعل البَشْرة دائما قاتمة، وعلى هذا تبدو منطقة مصبوغة باللون الأحمر غائرة قليلا.

وعند عمل ماكياج لتقليد منتصف العمر، من الأوفق استعمال التجسيم بدلا من رسم التجاعيد، وذلك لأن أبرع رسم تجاعيد، تبدو على هيئةِ خَطٍّ من الأوساخ ورؤيتها من مسافة بعيدة.

ويمكن استخدام الأصباغ ببراعة وحذق، فلا حاجة إلى استعمال الأحمر الظاهر وأحمر الشفاه للرجال. ومع هذا، فإن الشاب الأنيق يجب أن يَضَع، فى أثناء التجسيم، ظلالاً تحت الحواجب والأنف والذقن، كما يمكن وضع لمسات خفيفة من الأحمر فى الزوايا الداخلة للعينين، وفى الخياشيم.. ويمكن تقليد السن المتقدمة بوضع اللون الأخضر فى هذه المواضع، كذلك تُظَلِّلُ السيدة العجوز وجهَهَا عادةً باللون البنفسجى.

وهناك عامل مهم يؤثر فى الماكياج، وهو أثر المسافة Effect of Distance، فالمسافة تطمس المعالم، لذلك يجب تأكيدها حتى يراها النظّارة الجالسون فى الصفوف الخلفية. ولسوء الحظ غالبا ما يكون التأكيد اللازم لمن فى الصفوف الخلفية على حساب من فى الصفوف الأمامية. ويبدو هذا بوضوح فى آثارٍ معينةٍ، كالندبات.

والإضاءة المسرحية تبيض ألوان الوجه، لذا يجب على أغلب الممثلين والممثلات أن يلونوا جفونهم وحواجبهم، ويصبغون خدودهم باللون الأحمر، حتى ولو كانوا يريدون الظهور فوق المسرح بمظاهرهم التى هم عليها فى الحياة العادية. وهذا لا يشمل ذوى الشعور السوداء والبشرة السمراء أو المتوردة، والذين ليسوا فى حاجة إلى الماكياج. وقلما تعكس الأضواء المسرحية على الممثل ظلالا طبيعية، وهذا يجعل من الضرورى تقليد الظلال فى المنطقة بين الحاجب والجفن العلوى، وفى المنطقة السفلى للأنف والذقن.

إذن، فأهم وظائف الماكياج: أن الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين، وفى الحال، الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التى يمثلها، وصحتها، وصفاتها الأساسية.

فإذا كانت الشخصية جشعة نفعية، صُمِّمَ الماكياچ لينقل إلى المتفرجين هذه المعلومات ليعكس هذه الصفات. وبعبارة أخرى، الماكياچ وسيلة فعّالة لنقل أنواع معينة من المعلومات إلى النظّارة دون ضياع ألفاظٍ أو وقت. كما أن من وظائفه - كما سْبق وقلنا - معادلة الأثر المبيض الناشىء عن الضوء الشديد المُركَّز على المنصة.. وأخيرا فهو يؤكد بعض الملامح التعبيرية، كالعينين والفم، التى يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره إلى المتفرجين، فإذا ما أكد الماكياچ هذه الملامح، مَكّن الممثل من نقل إحساساته بدقة إلى أولئك الجالسين فى أبعد المقاعد بصالة المشاهدين.

ولما كانت العيون واحدة من أعظم مظاهر التعبير فى الوجه. فإنها بحاجة إلى عناية خاصة لتحقيق كامل طاقتها، ولذا يجب أن يكون الهدف إظهارها تماما، ليراها جميع المشاهدين، مع اجتناب جعلها تبدو غير طبيعية، وهذا يتطلب كثيرا من العناية. فلتأكيدها يجب وضع خط رفيع قائم اللون بفرشاة رفيعة، أو بقطعة من أعواد تسليك الأسنان على حافتى كل من الجفن العلوى والسفلى.

ولجعل العيون تبدو أكبر من حجمها الحقيقى، يمكن مد هذه الخطوط إلى مَا بَعْد المَآقى الخارجية، ثم جعلها تلتقى معا. ولزيادة التأكيد لعيونٍ ما يمكن صباغة الرموش بصبغة «ماسكارا Mascara»، أو بالرموش الصناعية False eyelashes، ولإكساب العيون تألقا إضافيا، توضع نقطة حمراء عند الركن (الميق) الداخلى لكل عين.

وإذا أُريد إظهار العينين جاحظتين، فيمكن وضع ظلال بيضاء على الجفنين العلوى والسفلى، وتظليل الحاجبين، مع حذف صبغة وخطوط العيون. وإذا أُريد ظهور العينين غائرتين، فيمكن وضع ظلال بيضاء على الحاجب والحافات العليا لعظام الوجنتين وتظليل الجفون، وما تحت الحاجبين، وعند استعمال ظل العين، من الأهمية بمكان مراعاة مد الظلال إلى جانبى الأنف، إلاّ إذا أُريد بالمد إكساب الوجه زيادة فى السن. وتميل الظلال الموضوعة على جانبى الأنف إلى جعله حادا، وجعل الوجه يبدو أكثر عمرا.

وتؤثر الملابس فى الألوان، وفى الماكياچ إلى حد كبير. وعلى العموم فأحسن ماكياچ فى الضوء الهادئ، أو الملابس الزاهية الألوان، أو الخلفية الزاهية الألوان، أو

الخلفية الزاهية، هو الماكياج الزاهى اللون أيضا. أما فى حالة الملابس القاتمة أو الخلفية الأكثر قتامة، أو الضوء الشديد أو الباهر، فَيُفضّل الماكياج الأقتم كذلك.

ومن الصعب السيطرة على الترتر Squangles الفضى، أو الذهبى Seguins، أو خَرْجِ النّجف Rhinestones، أو ما شابه ذلك من الأشياء البراقة التى تُزَيَّن بها الملابس، إذ أنها ذات سطوح عاكسة قوية تعكس أشعة الأضواء، ولذلك يجب وضع محلول الشمع Spray-Type wax على هذه الأشياء، وعلى حلى براقة من الجوهرات لإطفاء بريقها ولألأتها.

ورغم ما للماكياج من قيمة معينة بالنسبة للممثل، فإن وظيفته الحقيقية من وجهة نظر المتفرج، أنه يَصُدُّ مفعول الإضاءة المسرحية، ويرسم الشخصية، ويساعد فى القاعات الكبيرة على تصويب ملامح الشخصية إلى الجمهور.

وتعتبر الخِصِّيصة الثانية أهمها جميعا، فالسن والجنسية والصفات الشخصية من بين العوامل الحيوية التى يملك الماكياج المساعدة على نقلها، إذ لا يوجد على ظهر البسيطة فنان للماكياج يستطيع أن يرسم بإقناعٍ تعبيرا مأسويا مفجعا على وجهٍ باسمٍ طروبٍ مُجَرَّدٍ من المُخَيِّلة.

كما يساعد الماكياج الممثل، وكذلك يجب على الممثل أن يساعد الماكياج، فمما يؤثر عن الممثلين المشهورين بأدائهم للشخصيات، الاستحواذ على وجوهٍ مَرِنَة، و«أرواحٍ» مرهفة الحِسْ. ويتأتى التأثير المنشود عادة بالمزج الحاذق بين الماكياج، والملابس، والتعبير.

وعلى أية حال، ليست كل أنواع الماكياج مما يتطلب تغيير ملامح الوجه. فهناك ما يعرف عادة باسم الماكياج السَّوِي، ولا يستهدف أكثر من تغييرات طفيفة غير جوهرية لا تكاد تُذْكر إذ يكون الدور قد وُزع على الممثل طبقا للنمط الذى يتبدى من مظهره، ولا يستدعى الأمر أكثر من توكيد الصفات التى يستحوذ عليها بالفعل. ويسفر مثل

هذا العمل فى العادة عن محاولةٍ لإبراز أشد قسمات الوجه جاذبية، تبعا لذوق العصر، وهو ذوق متغير. فمنذ خمسة وعشرين عاما كان ماكياج الأبطال المسرحيين ينزع بشدة نحو التشكيل الرومانسى، بل و«طابع الحُسْن أيضا». وكانت الحواجب والرموش تُكحَّل بإفراط، والخدود تُصبغ بُحْمرَةٍ قانية، والشفاه تدهن بسخاء، أما اليوم فلا يلجأ الممثل إلى مثل هذا النوع من الماكياج إلاّ إذا كان عليه أن يمثل دور متأنقٍ مُخَنَّث.

ويعتبر ماكياج الشخصيات أكثر إثارة للاهتمام من الماكياج السَّوى، حيث أنه يؤدى إلى تغييراتٍ واضحة فى الملامح، هنا يستعين الممثل بعدد من الوسائل الحِرَفية. ففى كثير من الحالات قد يغير شكل الوجه تغييرا كاملا باستخدام معجون الأنف أو غيره من المواد اللَّدنة.

والمفروض أن ماكياج الشعر ينبغى إذا أُعِدَّ جيدا، أن يبدو مُقْنِعًا عن قُرب، أو من الصالة على حد سواء. ويُختار عادةً لون الشعر المفتول الذى يُنَاسِبُ شعر الممثل.

الإكسسوار والأثاث وأثرهما فى التكوين المسرحى

إن طراز الأثاث والاكسسوار اللذين يستعملان فى المسرحية، يعتمد لدرجة كبيرة على المسرحية ذاتها، كما يعتمد أيضا على المُخرج، الذى يحب ألا يقع تحت تأثير لباقة المصمم.

وحجم الأثاث أمر يجب أيضا على المخرج أَلاّ يقع فيه تحت لباقة المصمم، فحجم الأثاث أمر يجب النظر إليه باهتمام. ومن الأفضل أن تخطئ فى استحضار قطعٍ صغيرة الحجم، من أن يكون الخطأ فى كِبَرِ الحجم، وبهذه الطريقة، يمكن تجنب تغطية جزء كبير جدا من منطقة التمثيل يكون له أهميته.

وغالبا ما يتضمن المنظر العصرى تلك الأريكة المعهودةَ بكراسيها المُريحة، أما المقاعد العميقة فتوقع الممثلات فى صِعَابٍ مع ملابسهن، فضلا عن أنه قد يصعب النهوض منها أو نقلها، ولهذا يجب استعمال طَقْمٌ من الكراسى الصغيرة خفيفة الوزن كلما أمكن ذلك.

ويجب على المُخرج أن يبتعد عن وضع الأريكة فى مواجهة المتفرج تماما، فقد تبدو عندما يجلس عليها أكثر من اثنين وهى فى هذا الوضع، وكأنها صورة فوتوغرافية. وما دام الممثلون يستحوذون على أصوات جيدة التصويب، فمن الممكن وضع ظهر الأريكة - كما هو مألوف تجاه الجمهور - بدلا من وضعها بمفردها فى وسط الحجرة مقابل «الجدار الرابع» الوهمى.

أما الأثاث، فَيُفضَّل الابتعاد فيه عن الأثاث المصقول بدرجة كبيرة. حتى لا يعطى انعكاسات ضوئية لا تريح عين المتفرج فى تكوين الصورة العامة للرؤية المسرحية. ويمكن التغيير فى طرز الأثاث باستخدام الستائر المفروشة، فمثلا يمكن بمفرشٍ من القطيفة إخفاء معالم منضدةٍ عصرية، وجعلها صالحةً لعدة عصور مختلفة.

ويجب ألا يستعمل المخرجون الزجاج فى التكوين المسرحى، نظرا لانعكاساته المرتفعة بجانب خطورته فى حالة الكسر.

ومن المستحسن استعمال «الدّواسات» على خشبة المسرح، إذ أنها تمتص أصوات الأقدام، وإذا تعذر الحصول على «دوّاسة» أو سجادة، فيجب أن يطلب المخرج من الممثلين أن ينتعلوا أحذية لينة قدر الإمكان، حيث أن صوت النِعَال يُشتّت انتباه المتفرج ويُحطم الإيهام المسرحى.

أما الصُّور، فيجب إزالة زجاجها، والمرايا يجب وضعها بانزواءٍ لكيلا تضايق المتفرج بانعكاساتها. وعلى أي الأحوال، فجميع قطع الأثاث التى يدخل الزجاج فى تركيبها يكون من الأسلم أن يخّففَ لمعانُ سطوحها،وذلك بتغطيتها بشريحة من الورق الذى يتشرب الشحم، أو بدهنها بالصابون أو «السبداج»، وبرغم أنه في هذه الحالة قد يبدو الزجاج ملطخا.

وإذا كانت الساعة ستبدو واضحة في التكوين المسرحى، باعتبارها شيئا له ضرورته فى المنظر، يجب أن تشير عقاربها إلى الزمن المناسب لأحداث المسرحية. أما إذا كانت الساعة مجرد قطعة لتزيين المسرح، فيجب أن يكون وجهها منزويا عن المتفرج، أو تُوقَّفْ عَقَارِبُها، مع وجوب وقف دقّاتها تماما.

والحليات يجب الاقتصاد فى استخدامها ما لم يكن المقصود منها إعطاء صورة لعصر الفيكتورى المكتظ بها، وإذا لم تستدع الأحداث تحريك هذه الحِلْيات فى أثناء التمثيل، فيجب تثبيتها فى رَفٍّ بِسلكٍ رفيعٍ من النحاس، ودبابيس رسم. أما الحِليات التى توضع على الموائد والمنضدة وغيرها، فيمكن تثقيلها بالرمل - إذا كان هناك أدنى خوف من سقوطها.

وبالنسبة للسيوف فيجب أن يرتديها الممثلون فى فترة مبكرة من التدريبات، لتجنب احتمال تعثرهم الخطير فيها ليلة العرض. والبنادق الخشبية القديمة يمكن أن تبدو مقنعة بَعْدَ دهنِها باللون الأسود. أما فى حالة المسدسات التى يجب أن تُطْلَق على

المسرح، فلابد أن تكون فِعلية، مع وجود الترخيص الخاص باستعمالها، ومع استعمال الرصاص «الفِشِنْك» بالطبع.

وبخصوص النقود المعدنية، فهى سهلة التدبير. أما إذا كانت العُملة ورقية ويستعملها الممثلون فى «رُزَم»، فيمكن استخدام «رزمة» من قصاصات الورق لتبدو على صورة رزمة أوراق مالية، وذلك بأن تَظْهَر على سطحيها العلوى والسفلى ورقتان ماليتان حقيقيتان.

ويجب أن يُنَبّه المخرج إلى طريقة استعمال الوثائق والأظرف، فمثلا لا يجب أن يغلق الظرف تماما، بل تُلصق حافة المظروف من قمته فقط، لكى يتسنى للممثل فَضُّهُ بسهولة، وكذلك مع حالة وجود شريط قماشى مربوط به وثيقة ما.

والوثائق الأثرية والمخطوطات يمكن تمثيلها بالورق الأبيض السميك بعد دهنه باللون المناسب، كما يُستخدم الصلصال للأختام. ولا ننصح المخرج باستعمال الحِبْرِ الحقيقى فى المسرح.

واللهب المكشوف على خشبة المسرح فيه خطورة.. لذا يجب على المخرج مع الطاقم الفنى والتنفيذى أن يتخذوا الحَيْطة والحذر على المستويات كافة عند استخدام النار أو اللهب. ويُفضَّل استخدام الكهرباء فى إعطاء هذه التأثيرات معنىً لحدوث حريق.

أما فى حالة وجود أطعمة، فيمكن استخدام الأطعمة الحقيقية، غير أنها لا تكون عملية دائمة. وأحيانا يقتضى الأمر من الممثلين التكلم فى أثناء الأكل، ولهذا تُفضَّل الأطعمة الطَرِيَّة سهلة البلع. وبالمثل يمكن استخدام شرائح الفواكه بدلا من قطع اللحم والطيور وغيرها. أما شرائح اللحم الكبيرة الأفخاذ، فيفضل عملها من عجينة الورق.... وشرائح الخبز المَطِلىٌ بالزُبد والسندوتشات، يجب أن تكون رقيقة بقدر الإمكان، مع تجنب حشو الأخيرة بمواد يحتمل أن تربك الممثل كالبقدونس والخيار والطماطم... أما الشاى والقهوة، والكاكاو، فيمكن تقديمها بالفعل وهى طازجة. أما الخمور والمشروبات الروحية، فيجب عدم تقديم الحقيقى منها، ويمكن صبغ الماء أو الليمونادة بصبَغْةٍ قرمزية،

أو سُكْرٍ مُحترق لتبدو كالنبيذ. وبإضافة كَمّية قليلة من القهوة يتحول الماء إلى ويسكى أو براندى، كما أن عصير البرقوق الممزوج بالماء يكون بديلا لطيفا للنبيذ البرتغالى، ولتمثيل شراب الچن يكفى له الماء الصافى.

والتليفونات يمكن استعمال الحقيقى منها، ويجب امتداد سلكها على الأرضية حتى يثبت فى قطعة خشبية بالجدار، مع تغطية السلك وإبعادِهِ عن أقدام الممثلين حتى لا يتعثرون فيه ذَهَابا وإيّابا. إن القاعدة الذهبية بالنسبة للملحقات هى أن تبدو مناسبة لمقتضيات المسرح، فالمناسب فى الحياة الواقعية، قد لا يكون كذلك على المسرح، كما يظهر من اللون الحقيقى عندما نراه تحت الأضواء القوية.

الموسيقى التصويرية والمؤثرات وأثرهما فى التكوين المسرحى

المؤثرات عبارة عن جميع الأصوات الغريبة أو الظواهر المرئية الخاصة التى تحدث على خشبة المسرح أو خارجها فى أثناء التمثيل.. وللحصول على هذه المؤثرات هناك طرق متعددة.. فمثلا: لتصوير صوت الرعد فى المسرح الإغريقى، كانوا يستعينون على تصوير البرق بلوحاتٍ سوداء مثلثة الشكل، مرسوم عليها شكل البرق.. ولتصوير صوت الرعد كانوا يستعملون جِرَارًا مملوءًا بالحجارة التى تتدحرج منه على أوعية من النحاس، فيخرج منها الصوت المطلوب.

والمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية عادة ما يُعهد بها إلى مُؤَلِّفٍ موسيقى ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التى تتصل بروح المسرحية، وليحدد مع المخرج لحظات المسرحية التى يجب أن تُخفَّفَ فيها الموسيقى أو أن تتداخل.

وتُستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أى فصل من الفصول المسرحية، كى تخلق بالأصوات جَو ذلك الفصل، على أن يتم هذا الاختيار بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته، حتى يستطيع أن يوظِّفَ الموسيقى والمؤثر الصوتى مع الأداء التمثيلى لكل ممثل أو ممثلة، أو فى المواقف المهمة فى المسرحية، أو المواقف الدرامية التى يريد المخرج التركيز عليها، أو حسب رؤية المخرج.

والمؤثرات الصوتية يمكن الحصول عليها مُسجَّلة على اسطوانات أو بالطرق اليدوية باستعمال أجهزةٍ تُدار بالأيدى. وسواءً استعملت هذه الطريقة أو تلك، فيجب أن يبدو الصوت منبعثا من مصدره الصحيح، كما لا يجب أن يُغَطَّى على الحوار.. ويجب أن يأخذ المخرج الواعى حذره واحتياطه عند سماع المؤثر أو الموسيقى التصويرية، فالمناظر والستائر والممثلون يتسببون فى إضعاف صوت المؤثرات والموسيقى، فلابد من عَمَلِ حسابٍ لهذه الحقيقة.

أما وظيفة الموسيقى الدرامية، فهى الإيحاء بالجو الذى يتضمنه النص المسرحى. وإذن فالموسيقى تتوقف أولا وأخيرا على النص. وهناك مسرحيات لا تحتاج إلى موسيقى وهى المسرحيات التى يغلب عليها الحوار المتسلسل الذى لا يهدأ، بحيث لا يعطى الفرصة لظهور الموسيقى. وهناك مسرحيات عِمَادُها المواقف التى تحتاج إلى تفسيرٍ موسيقىٍ – أى تفسيرٍ بالموسيقى.

والموسيقى تُؤَلَّف أو تُختار بواسطة المختصين، وتوضع بالاتفاق مع مخرج المسرحية فى المواقف اللازمة للمسرحية «افتتاحية كل فصل»، وهناك بعض المخرجين يطالبون بأن تكون الافتتاحية مُعبّرة عن الحوادث التى ستحدث فى سياق التسلسل الدرامى، ومن هذه الافتتاحية تؤخذ جُملٌ موسيقية، وتوضع لتقوية موقفٍ ما داخل الفصل، أو لإيضاحه.

ولابد أن تتمشى الموسيقى مع الموقف الدرامى. وعلى المخرج أن يحفظ الموسيقى الموظفة فى عمله المسرحى كأى مايسترو يقود فرقةً موسيقية. كما أن استيعاب الموسيقى بالنسبة للمخرج والممثلين شىء ضرورى ومهم لضرورة الاندماج والمعايشة الكاملة معها وإلاّ ما كان هناك هدفٌ وغرضٌ لاختيارها وتوظيفها فى موقعها من العمل المسرحى.

يقول الأستاذ فؤاد الظاهرى عن وظيفة الموسيقى الدرامية:

«الموسيقى الدرامية تساعد على تفسير النص، وعلى خلق الجو العام، وخلق حالة وجدانية لدى المتفرج. وللموسيقى وظائف فرعية، إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية منها: أن الموسيقى كلام يجب أن يتضمن الانسجام الذى يتوافق مع النص. ومن الطبيعى أن تهدأ، وتعلو، وتهمس، وتصمت تماما كالحوار فى النص الأدبى. وهى ليست لخلق تأثيرٍ معينٍ أو كلامٍ أَخْرس، أو شىء صارخٍ ومفاجئٍ كما يتصور البعض».

ثم يضيف الأستاذ/ فؤاد الظاهرى قائلا:

«إن بعض المسرحيات التى تعتمد أساسا على الحوار الفكرى – المسرحيات الذهنية – لا تضيف الموسيقى شيئا كثيرا إليها. أما المسرحيات التاريخية، فإن الموسيقى تعتبر عُنصرا أساسيا فى العملِ الدرامى، وفى إمكانها أن ترتفع بالعمل إذا كانت موفقة وناجحة، أو تهبط به إذا لم يوفَّقْ واضع الموسيقى فى إدراك رُوح النص، وفى التعاون التام مع المخرج، بحيث يصبح العمل قائما على الموسيقى».

ومن المعروف أن مناقشة التأليف الموسيقى بالنسبة لأية مسرحية يتم بين المخرج ومؤلف الموسيقى، باعتبار أن المخرج هو مفتاح الرؤيا الفنية لتفسير النص المسرحى وأسلوب إخراجه على المسرح.

والمفروض عادة أن تتحد الرؤيا الفنية بعد دراسة الدراما بين المخرج ومؤلف الموسيقى على اللحظات التى تُستخدم فيها الموسيقى من البناء الدرامى.

واللحظة الموسيقية المختارة فى أى جزء من الدراما، انما تخدم ما قبلها وما بعدها من لحظات، ولابد أن تنبع طبيعية من جو الدراما العام، بل وتؤكد هذا الجو.

والموسيقى بالنسبة للدراما عنصر جوهرى، من أهم وظائفه دفع حركة الدراما إلى الأمام من داخل خصائص نمو الشخصيات أو الحدث. ومن العناصر التى ترتبط بها الموسيقى وتنبع منها: البيئة المكانية والزمانية للدراما، والموسيقى المستخدمة فى المسرحية يجب أن تكون مُدْرِكة لكل العناصر الفنية المجاورة لها فى العمل المسرحى، مثل الديكور والأضواء وحركة الممثلين والملابس، إذ أن التجانس، والتفاعل، والتقابل، والتضاد بين كل هذه العناصر، إنما هو الذى يُجسّد الجو العام للشخصيات والأحداث. وفى ظل هذه الجو تَكْشِفُ الشخصيات عن أعماقها، والأحداث عن مضامينها.

إن الايقاع العام للمسرحية من أهم الخصائص التى يجب أن تدركها الموسيقى المستخدمة فى المسرحية، وهذا الإيقاع العام مرتبط تماما بالإيقاع الداخلى للشخصيات وللحدث.

ومن خصائص موسيقى المسرح التى تميزها عن أية موسيقى أخرى، أنها لا تتقيد بقوالب الموسيقى التى تُقدَّم فى الحفلات الموسيقية، كالسيمفونيات أو الكونشرتو أو السوناتا. وقد تختلط الموسيقى المستخدمة بمؤثرات صوتية. ولابد أن يتم ذلك على أساس إدراكٍ سليم لدرجة الصوت وتقابله، وتفاعلهِ بين المؤثر الصوتى والموسيقى، فالموسيقى عنصرٌ جوهرىٌ فى العمل المسرحى، وأهميتها تنبع من حُسن توظيفها توظيفا فنيا سليما.

ومنذ فجر تاريخ المسرح، والموسيقى جزء من العمل المسرحى.. من العصر الإغريقى عندما كانت موسيقى الشِعْر تتحكم فى طبيعة العمل المسرحى إلقاءً وحركة، وحيث كانت الجوقة والمنشدون يقومون بعمل المُعلّق على الأحداث، والربط بينها، إنشادًا يصاحبه توقيعٌ موسيقىٌ على آلات القيثارة أو الليرة، والناى، والبوق، والدفوف، وآلات الإيقاع المختلفة. هذه الصلة الوثيقة بين الموسيقى والمسرح، استمرت فى خَطٍّ يزداد وضوحا أحيانا ويخفت فى أحيان أخرى، ويعتلى قمة الخط البيانى لهذه العلاقة فى فن «الأوبرا» وفن المسرح الغنائى.

يقول الدكتور يوسف شوقى فى حديثه لمجلة المسرح العدد ٣١ يولية ١٩٦٦م:

«الموسيقى هى قمة الأعمال الدرامية، فهى تجُرى التجريد، والتعبير عن ذاتية الحدث وعموميته فى الوقت نفسه. ولمّا كانت الدراما هى إحدى الخصائص الأساسية للمسرح، فبذلك تكون الموسيقى جزءا لا يتجزأ من أى عمل مسرحى».

والموسيقى معناها المسرحى قد تكون مسموعة، وقد تكون منظورة – وكثيرا ما تكون مسموعة منظورة فى آنٍ معا – ومفهوم الموسيقى المسموعة أمر بسيط، فهذا هو أقرب أشكال الموسيقى إلى العمل المسرحى. ويجتهد المؤلف الموسيقى أن تكون الشُحنة الدرامية للموسيقى من نوع ومستوى الشُحنة الدرامية للنص المكتوب، والذى يُطلب من الممثل أو الممثلين تجسيده.

أما مفهوم الموسيقى المنظورة، فيتصل اتصالا وثيقا مباشرا بالحركة المسرحية. فمن هذه الحركة – سرعتها، وعَلاَقة عناصرها بالممثلين – يستوحى المؤلف الموسيقى عناصر الإيقاع الذى يستخدمه فى موسيقاه المسموعة، ومنها يحقق التسلسل والترابط بين أحداث المسرحية، التى تنمو نموا دراميا محدَّدا، وبين الأحداث الموسيقية التى يستكمل بها عناصر الدراما. ولعل ما يُعْنىَ به المؤلف الموسيقى هو تقدير الجرعة الموسيقية التى يتحملها النص، فبعض نصوص المسرحيات يستلزم من الموسيقى جرعات أكبر من غيرها، كما أن بعض المواقف الدرامية تكون بؤرات موسيقية تتركز فيها عناصر النغم والإيقاع أكثر من غيره. كما أن هناك من المواقف الدرامية ما تكون فيه

للسَكْتة الموسيقية أبلغ تعبير. وعلى كل حال، فإن كل نص مسرحى يجب أن تتوافر فيه عناصره الموسيقية الذاتية من داخله، نصا، وحركة، حتى يمكن أن يتحمل ويستوعب نصا موسيقيا يُكوّن معه تزاوجا فنيا.

ومن المستحدثات فى كتابة الموسيقى للمسرح، مصاحبة المنولوجات الطويلة بموسيقى خلفية استيحاءً من الحقل السينمائى. وفى هذه الحالة، تتخذ الموسيقى صفةً وظيفيةً تتميز بالدقة فى التوقيت، وفى تقسيم العمل الموسيقى إلى جمل تنمو فى توازن مع نمو المونولوج من الناحية اللفظية والحسية والانفعالية. وقد تتخلل المونولوج فترات صمت فى حركة، وفى هذه الحالة يمكن التركيب الموسيقى على التركيب الحسى للمونولوج، رغم صمت الممثل.

وفى الأعمال التراچيدية، يجب أن تتخذ الموسيقى دور المُعلّق على ما لا يراه الجمهور وليس على ما يراه. فليس من الضرورى أن تملأ جو المسرح موسيقى حزينة باكية، وأمام المتفرج ممثلة تعتصر ذاتها فى تمثيل دور من أدوار الحزن الواضح الصحيح، بعد الذى يصل على عقول الناس وقلوبهم دون مساعدة موسيقية. وعلى كُلٍّ، فإن هناك من الوظائف الدرامية للموسيقى ما لا يكاد يحيط به حصر، وتكاد كل مسرحية مبتكرة تخلق لنفسها وظائف جديدة واستخدامات مستحدثة للموسيقى التى تُكتب لها.

يقول الأستاذ نبيل الألفى فى محاضراتٍ ألقاها بالمعهد العالى للفنون المسرحية عام ١٩٦٧م بالقاهرة:

«للموسيقى ارتباط وثيق بالمسرح، فهى تُبلْور شكل المسرحية عامة، كما أنها تعمل على دفع الحدث الدرامى، وإيجاد الصدى الحقيقى المَخفِى وراء ما يدور من أحداث. وهى تفجّر إيقاعا مُنغّما من شأنه أن يزيد فى نفسية المتفرج فيدعوه للاندماج الحقيقى مع محتويات الحدث الذى يراه. وهى تعمل على التعبير عن فترات الصمت المختلفة بحيث تملؤها. وتستخدم الموسيقى أيضا بين المواقف المعينة، وذلك لخلق عنصر الأهمية فى حوار معين أو فى كلمة معينة، أو لبلورة موقف من المواقف، أو لعكس رد فعل معين لكلمة أو حركة أو مونولوج. ويجب على الممثل أن يعمل على تذوقها واستطاعة الحس بها».



توظيف السنويت فى إخراج بعض المسرحيات. وخاصة
الاستعراضية والغنائية منها، يضيف نشاطا وتأثيرا
ملموسا يحسه كل من يشاهد العرض

الفصل الثالث

- فن الإلقاء.
- سرعة التمثيل - الإيقاع.
- الأداء التمثيلى.
- حركة الممثل.
- التعبير الصامت عند الممثل.
- العوامل التى يُمارسها الممثل ليكون صادقًا فى تجسيد الشخصية.

فن الإلقاء

فن الإلقاء هو أن يتحول الكلام الذى نخاطب به غيرنا – سواء جرى الكلام ارتجالا أو من أصل مكتوب – إلى بيانٍ لسانىٍ بليغ توافرت فيه أسباب الكمال فى التعبير ابتغاء التأثير. وفن الإلقاء، هو عُدّة الخطيب، وكل من له مهنة ما، تقضى عليه مخاطبة جمهور من الناس، ابتغاء التأثير عليهم بشخصيته وذاتيته. أما الممثل، فحينما يؤدى دوره فوق المسرح، فإنه لا يخاطب الجمهور بشخصيته، بل هو يأتى هنا بشخصية الدور الذى يمثله.

معنى هذا، أن هناك حالة نفسية يجريها الممثل بينه وبين شخصية الدور الذى بين يديه، قبل أن يفتح فمه بالكلام. وتتلخص هذه الحالة فى تَقمُّص الممثل شخصية الدور ليعيشها ويتحرك بانفعالاتها، محاولا أن يضع حدودا أو سدودا بين طَبْعِه الذى فُطِر عليه، وبين الطبع الذى تكون عليه شخصية الدور.

وعلى هذا، فيكون فن الإلقاء للممثل وسيلة وليس للتعبير بلسان شخصية الدور وليس بلسانه، هذا فى حين أن فن الإلقاء للخطيب أو المحامى مثلا وسيلةً وغايةً فى وقت واحد، لأنه يتكلم بلسان شخصيته، وليس بلسان شخصية يتقمصها قد تختلف عن شخصيته كل الاختلاف.

وبهذا يتضح أن فن الممثل يقوم على عنصرين رئيسين هما:

تصوير شخصية الدور الذى يؤديه، وتحديد معالمها وتقمصها والعيش فيها، ويجرى هذا التصوير عن طريق امتلاء الممثل بأحاسيس هذه الشخصية، بعد أن يتعمق فهمها، وبعد أن ينفعل بما فهم وأحس، ولكن من غير إفراط ولا تفريط.

وإذن، فأداة الممثل فيما تقدم: الفهم والعاطفة والخيال... شىء آخر، وهو القدرة على تَقمُّص الصورة التى رسمها عن الدور، وهذه هى القدرات العزيزة التى تُركّبها فينا

الفطرة بأقساطٍ متباينة، وقد لا يكون لبعضنا حَظٌ منها. وعلى أساس هذه القدرة تتفاوت أقدار الممثلين، ويتميز الممثل عن الملقى، ويبرز له كيان خاص.

والعنصر الآخر فى فن التمثيل هو التعبير عن هذه الشخصية أو الصورة - ويجرى هذا بالكلام وبالإشارة وبالحركة فى وقت واحد، ويجرى بأسلوب قد يغاير كل المغايرة الأسلوبَ الذى يصدر عنه الكلام فى حياتنا، فى نطاق الشخصية العادية التى فُطِرنا عليها عادةً.

وقد تناول فن الإلقاء هذه العناصر الثلاثة: أى الكلام، والإشارة، والحركة، بالتنظيم والصقل والتنمية، بحيث يجعل التعبير بها يجرى فى يسر ووضوح وإحكام، ثم فى غير رتابة - أى فى غير تكرار أو مَلَلْ.

وقد أُحِطْنا ببعض نواحى فن الإلقاء منذ القرن الرابع الهجرى، حينما وضع العرب (علم التجويد)، ووقفوه على تلاوة القرآن.

مما تقدم يتضح أن فن الممثل، غير فن الإلقاء إلى أبعد الحدود، إلا أنه كثيرا ما يحدث أن نخلط مع ذلك بين الممثل والمُلقى.

وهناك من الممثلين من يمتلكون ناصية فن الإلقاء إلى أبعد الحدود، فالواحد منهم إذا رَفَعَ صوته فى دورٍ ليؤديه، راعك منه جهارة الصوت ودفء النبر وتسلسل النغمات فى إيقاع مستمد من معانى الكلام، بالإضافة إلى سريان جريانها، إلى جانب قوة الطبع التى تنفجر فى انفعالات مؤثرة، فإذا التعبير بين يدى الممثل من هذا النوع يَهُزك هَزا عنيفا.. يَهُزك هذا فى أول الأمر، ولكن إذا أخذت بأسباب التأمل والمراجعة فيما يعبّر عنه، ثم فى شخصية الدور الذى يؤديه من حيث ملامحها النفسية وأبعادها الخِلقية، راعك أن هذا الذى يهزك بعيدٌ كل البعد عن شخصية الدور، وَرَاعَكَ أن هذا الذى يهزك إنما هو إلقاءٌ حاذق، وليس ابتداعًا لشخصية جديدةٍ وعَيْشًا فيها.

إن فن الإلقاء: هو فن التعبير عما يختلج فى النفس أولا باللسان وبالحركة والإشارة مجتمعة فى وقت واحد، ابتغاء الإفهام والتأثير ثم الإفحام، لأن نهاية النهايات

فى فن الإلقاء هو التأثير فى السامعين. ومن هذا نستطيع أن نُدرك الفرق بين الكلام تلفظا ونطقًا، وبين الكلام وقد أصبح فنًا. والفرق بين الإثنين (الكلام العادى – والإلقاء) كالفارق بين الطبيعة وفن التصوير.

وفن البيان باللسان، وفن القول، وفن الإشارة والحركة والإيماءة كلها تدخل تحت عبارة فن الإلقاء.

وفن الإلقاء من الأمور التى يجب أن يَحْذِقَها المعلم، والخطيب، والمحامى، والممثل ومن على شاكلتهم.

ودعائم فن الإلقاء ثلاثة: الهواء، والصوت، والنطق. والهواء هو مادة الصوت والصوت هو مادة الكلام، وهو عبارة عن هواء الرئتين وقد تَحوَّل إلى نبرٍ صوتى بواسطة الحنجرة. والنطق هو مادة التعبيرِ اللفظى.

إن التمثيل ليس كله إلقاءً وكلامًا، وكذلك الخطابة وجميع أنواع فن البيان باللسان. بل هو أيضا صمتٌ وإدراكٌ لقيمة هذا الصوت، وَمَوَاصِفِه، وطوله، أو قصره. ويُتْرَكُ فى فن الإلقاء للمخرج وللممثل تحديد مواضع الصمت وزمنه.

والوقف فى فن الإلقاء غير السكت، لأن الوقف محطة صغيرة لاستنشاق الهواء مع الاستمرار. ولأنه مرتبط بالمعنى: فكأن المعنى هو العُمدة، والمرجع هو الوقف.

والوقف يكون إما اختياريا – أى قُصِدَ لذاته، وإما اضطراريا: عند قطع النفس. أو اختباريًا – أى قُصِدَ لاختبار شخص هل يحسن الوقف أم لا؟

والوقف، لُغَةً (الكف)، واصطلاحها (قطع الكلمة عما بعدها سَكْتَةً طويلة). فإن لم يكن بعدها شىء، سُمِىَ بذلك قَطْعًا. والوقف التام: سمى بذلك لتمام الكلام وانقطاع ما بعده عنه. والوقف الكافى: سُمِىَ بذلك للاكتفاء بالوقف عليه والابتداء بما بعده كالتّام. والوقف الحَسَن: سمى بذلك لِحُسْن الوقف عليه. والوقف القبيح: هو الوقف على ما يتعلق به ما بعده لفظا ومعنىً، ولم يُفِدْ أو أفاد معنىً غير مقصود كالوقوف على (بسم) من (بسم الله) (والحمد) من (الحمد لله)، وكالوقف على

المضاف دون المضاف إليه، وعلى الرافع دون مَرْفُوعه، وعلى النّاصِب دون منصوبه، وعلى الموصوف دون صفته، وعلى المعطوف دون معطوفه.... وضوابط الوقف: هى علامات الترقيم التى تُوضَح للتمييز بين أجزاء الكلام.

وللوقف أغراض كثيرة غير التنفس منها:

١ – تغيير مقامات الصوت، إذ لا يمكن الانتقال من طابق صوتى إلى طابق آخر بغير الوقف.

٢ – إبراز المعانى بحسب مراتبها ومنازلها من الكلام (أى للتنبيه إلى معنىً له أهمية).

٣ – التنبيه عند مناطق القول فى الجمل فى بعض الأحيان.

٤ – الخروج عن الرَّوِىّ الواحد (أى الطبقة الصوتية الواحدة).

٥ – استجلاءُ المعنى الجديد.

٦ – التشويق.

وخير الوقف هو ما حَتّمهُ المعنى.

ولما كان المخرج المسرحى الكبير «جيرزى جروتوفسكى» بتدريباته ومناهجه التى ظهرت حديثا، يُعتبر أهم مدرسة ظهرت بعد المخرج الروسى الكبير «استانسلافسكى» لذا رأيت أن أضمن بعض آرائه ونظرياته وتطبيقاته فى معمله المسرحى مع تلاميذه ومعاونيه.

ويطالب «جروتوفسكى» بضرورة الاهتمام بوجه خاص بطاقة توصيل الصوت، حتى يمكن للمُشاهد أن يسمع صوت الممثل بوضوح تام، كما يخترق صوته أيضا أُذُنى المشاهد كأنه صوت استريو. وفى رأى جروتوفسكى أن المُشَاهد يجب أن يكون مُحَاصَرًا بصوت الممثل، كأنه صادر من جميع الاتجاهات، وليس فقط من المكان الذى يقف فيه الممثل، كما يجب أن تنطق الجدران نفسها بصوت الممثل. ويطالب جروتوفسكى الممثل بأن يستغل صوته فى إخراج أصواتٍ وتلوينات صوتية، لا يستطيع المُشَاهد إخراجها أو تقليدها. وهو يقول إن هناك شرطين أساسيين لتوفير طاقة جيدة لتوصيل الصوت هما:

(أ) الممر الهوائى الذى يحمل الصوت، والذى يجب أن يكون سالكا دون أية عقبات (مثل انغلاق الحنجرة أو عدم فتح الفكين بشكلٍ كاف).

(ب) يجب تضخيم الصوت بَرّنان فسيولوجى، وكل هذا يرتبط ارتباطا وثيقا بالطريقة السليمة للتنفس. فإذا كان الممثل يتنفس فقط من الصدر أو البطن، فإنه لا يستطيع أن يختزن ما يكفى من الهواء فيضطر إلى الاقتصاد فيه مُغْلِقا الحنجرة، وبهذا الشكل يُشّوه الصوت، ويتسبب فى اضطرابات صوتية، ومن خلال التنفس الشامل من قناة الزور العليا والبطن، يستطيع الممثل أن يجمع كمية كافية من الهواء. ولتحقيق ذلك فمن الحيوى ألا تعترض القصبة الهوائية أية عوائق مثل انغلاق البلغوم أو الميل إلى الحديث من الفكين، أو بِفَمٍ نصف مفتوح.

لذا، وجب على الممثل أن يُعَوّد نفسه على التنفس الشامل، متحكما فى أداة أجهزة التنفس حتى تؤدى وظائفها كاملة. ومن المعروف أن مدارس اليوجا المختلفة تُكسب الممثل هذا التكنيك التنفسى، الذى يستطيع من خلاله أن يُوصّل طاقة الصوت على الوجه الأكمل.

- سرعة التمثيل - الإيقاع Tempo/Rhyhm

إن المخرج الدارس ذو الأذن الحسّاسة، يجب عليه أن يضع فى اعتباره عند إخراج مسرحية ما عامل السرعة فى التمثيل tempo، والإيقاع rhythm. فهو إذًا لم يحصل على عامل السرعة والإيقاع، ويحافظ عليهما، وجد الممثلون صعوبةً فى الإحساس بأدوارهم، والقيام بعرضٍ عاطفىٍ مُقْنع، وقد لا يستجيب المشاهد عاطفيا إلى المسرحية المقدمة له.

ومن حُسن الحظ أن نمط السرعة/ الإيقاع، ليس صَعْب التكوين. فعادةً ما يكون كامنا فى المسرحية – فى طريقة كتابة الحوار، وفى السرعة التى تقع بها الأحداث، وما على المخرج والممثلين إلاّ أن يتأكدوا من عدم مخالفة التنفيذ لهذا المحتوى. وبرغم هذا ففى بعض الأحوال عندما لا يكون النمط واضحا، أو حيث تبدو السرعة المبيَّنة – أو الإيقاع المُبيّن – خطأ. فلا يناسب الحالة أو الجوّ أو الأشخاص، يتحتم على المخرج فرض سرعة أخرى أو إيقاع آخر.

والسرعة الصحيحة مهمة بنوع خاص، فقد تضر السرعة الخطأ بالمسرحية ضررها بمقطوعة موسيقية. وإذا مُثلت المسرحية ببطء زائد، تملّك المَللُ المُشاهد، إذ لا يأتى سير الأحداث فى المسرحية بالسرعة الكافية. وإذا مُثلت بسرعة كبيرة ارتبك المشاهدون واستاءوا، إذ تدور الأحداث بأسرع مما يمكنهم فهمها.

والإيقاع شىء يختلف عن السرعة، فهو يختص بالحالة التى تُتَنَاول بها شتى ضربات الوزن measure، وحيث يقع الضغط على الألفاظ فى النطق accent، أى فى بداية الوزن، وفى وسطه، وفى نهايته.

والإيقاع بالغ الأهمية للمخرج، لأن له قوة التأثير مُبَاشَرَةً على النظّارة. فيوسعه، من تلقاء نفسه، أن يجعل المُشاهدين يشعرون بالمرح والبهجة، أو بالحزن والاكتئاب. وبسبب هذه القدرة، يمكن للإيقاع أن يكون ذا نفع فى تكوين نَغْمَةِ منظرٍ أو حالته، أو فى إيجاد الجو المسرحى الملائم.

وللإيقاع تأثير عاطفى، ليس على الجمهور فحسب، بل على الممثلين أيضا. والحقيقة أن الممثل قد يجد من المستحيل، تقريبا أن يُحِسَّ بدور ويمثله تمثيلا مُقنعا إلا إذا اكتشف الإيقاع الصحيح لذلك الدور، وتمسك به تماما. ومن المحتمل أن يكون لكل شخصية فى المسرحية إيقاعٌ خاص بها.

فإيقاع السُّفرجى يختلف عن إيقاع السيدة الشابة النشيطة والكثيرة المشاغل. ورجل الأعمال المشغول باستمرار له إيقاع يختلف عن إيقاع ابنته التلميذة، كما يختلف أيضا عن إيقاع حبيبها الشاب ذى العقل المتصف بالجدّية.. ومن المحتمل ألا يجد الممثل المتمرن صعوبة فى التعرف على الإيقاع الصحيح للشخص الذى يمثله، فهذا الإيقاع كَامِنٌ فى التصُّرف وبرغم هذا، يوجد ميلٌ شائع بين الممثلين المتمرنين أن يتخذوا إيقاعَ شخصية أخرى، ولا سيما شخصية قوية أو سائدة... ينتج عن هذا بطبيعة الحال، فى العرض الكاذب والمستمر على وتيرةٍ واحدة، وفى المنظر العديم التأثير. وإذن يجب على المخرج أن يكون دائم اليقظة إلى هذا الميل، كى يصححه بمجرد ظهوره.

وبناءً على ذلك، نرى أن واجب المخرج أن يتعرف على النمط الصحيح للسرعة مع الإيقاع فى منظر أو فى فصل، إذا وُجِدْ، وتقديمه إن لم يكن موجودا.

ومن الممكن جدا أن تخفق مسرحية جيدة لغير ما سبب سوى أن المخرج والممثلين لم يكتشفوا السرعة والإيقاع الصحيحين، أو أنهم أخفقوا فى تكوينهما، فحيث كان يلزم أن يكون بالمسرحية خَطْوٌ سريع مُتعجّل، والإيقاع، تَمَّ التنفيذ بكَسَلٍ وتراخٍ مُتعَّمد. عصبى حاد إذ أُعطى سرعةً ثابتة بطيئة، وإيقاعٌ متأنٍ عديم الضغطَ التأكيدّى، ومثالُ ذلك أَنَّ ممثلة أولى قد أخطأت فى تفسير دورها، فجعلت الفرد الرزين المعقول، فى صورة شخص غبى ثرثار. والعكس من الممكن جدا أن يحدث لمسرحية متوسطة الجودة أن تنجح، لا لسبب، إلاّ أن السرعة والإيقاع اللذين اكتشفهما المخرج والممثلون لها مناسبان وفعّالان، فيولّدان فى المُشَاهد إحساسا بالقوة يجعل تمتُّعهُ بالإخراج أعظم كثيرا مما يحقق للمؤلف أو للمخرج أن يتوقع.

ولما كان الإيقاع المسرحى هو أكثر غموضا وفهما من إيقاع الشِعْر أو الموسيقى، فالمخرج الذكى ذو الأذن الحساسة، هو الذى يترك الإيقاع فى العمل المسرحى يحدث من تلقاء نفسه، فهو إذًا حَاوَلَ اقحامه عُنوة أحدث ضررا يطغى على النفع الذى يبغيه.

فمثلا لو استخدم لحنا من ألحان «الڤالس» فى مسرحية، فعليه ألا يحاول أن يُوفِّق بين إيقاع «الڤالس» ذى الثلاث دقات، وبين أى شَىْءٍ فى المسرحية.

والإيقاع كقيمة جمالية Rhythm as Esthetic value، ليس مجرد وسيلة لتوافق الزمن، بل هو يُضفى على الإخراج قيمةً جمالية، وأحيانا يُقلِّل من ملل الفقرات ذات الوتيرة الواحدة، ويربط الفقرات التى ليس بينها وحدة حقيقية، أو بمعنى آخر، يضفى الإيقاع على التنوع مظهر التجانس، ويجعل التجانس أكثر إمتاعا.

ونحن حين نشهد عرضا إيقاعيا على المسرح، نصبح مُدركين لوجود كائنٍ حَىٍّ بشرى فى اندماج إيقاعى مع ما يحيط به، ويؤدى فى سهولة ويسر ما يبدو أنه شَىء مُعقَّد. إنه يصبح نموذجًا لنا، نتابعه عن طيب خاطر قلبا وقالبا، وهكذ نجد إيقاعاتنا تتمشى مع إيقاعات العرض الجارى على خشبة المسرح، سواء فيما يتعلق بالشعور، أو بالحركة الجسمانية العقلية، وأن الإحساس بالدهشة اللذيذة التى نكتشف بها هذه الحقيقة، هى إحدى مُتَعِ التجربة الإيقاعية.

ولكل مسرحية إيقاعها الأساسى الخاص، والذى يحدده: إيقاع الجمل الواردة فى النص ذاته – إيقاع المكان والجو – إيقاع الشخصيات.

وعامل جُمَلِ النص هو عامل التحديد الأساسى، فإذا لم تُكتب الجمل فى نطاق الإيقاع الذى يحتويه الموقف، والشخصيات والمكان وما إلى ذلك، فإن مشكلة المخرج هى مزج الكل فى إيقاع وَنَسَقٍ واحد، تصبح مشكلة كبيرة. وإيقاع الحوار فى الكوميديا مثلا يجب أن يكون واضحَ المعالم والتحديد، ويجب أن يسمح بالتأكيد والتوقيت السليمين... وما إلى ذلك.

أما إيقاع المكان والجو: فلكل مكان أو بلد إيقاعه المتميز.. والإيقاع ينقل الأصل العُنْصُرىّ والقومية. فكل أمة تتحرك فى إيقاعها الخاص المتفردة به، ولذا يجب أن يكون هذا الأَمر مُحدّدا بطريقة قاطعةٍ عند دراسة مسرحية تُشكِّل فيها الخصائص العنصرية والقومية أهمية خاصة. فالاهتداء إلى إيقاع الأصل العنصرى والقومية له أهمية خاصة حين يمثل المسرحية أشخاص من جنس آخر، أو قومية أخرى.

وإذن نستطيع القول: إن الإيقاع هو واحد من أهم وسائل تحديد الجو... أى أوقات اليوم، وفصول السنة.... وما إلى ذلك.

أما إيقاع الشخصيات، فله دور كبير فى تحديد الإيقاع العام للمسرحية ككل. فقد يكون تفكير الشخصيات بطيئا، أو حركتهم بطيئة، أو خطوتهم ثقيلة أو ثابتة، وقد يتصفون بالعَجَلَةِ أو بسرعة التفكير ومَضَائِه، أو بالبهجة... وبالطبع كل واحدة من هذه الصفات يشكل إيقاعا مختلفا فى أساسه.

إن الإيقاع هو العامل الذى يُعطى الحياة للمسرحية، وهو الذى يربطها ببعضها البعض فى كُلٍّ مُتجانس، مُنسّقا للفعل وللممثلين وللحوار، مُبْدِعا الإيهام، ومُقْتَادا النظّارة عبر الفعل فى المسرحية.

وللإيقاع وظائف مهمة فى المسرحية يمكن تحديدها فى الآتى:

(أ) الإيقاع يدمج المَشَاهِد الكوميدية فى المَشَاهِدِ المأساوية، أو المسرحيات الجادة والعكس بالعكس.

(ب) الإيقاع يُدَعِّم المَشَاهِد الانتقالية والمتوازية، ويحتفظ باهتمام النظّارة بها، ويربطها بالكُلْ.

(جـ) الإيقاع يُحدّد توقيت الدخول والخروج، وكل الحركات والحواشى والوقفات، وبناء المَشَاهِدِ ذاتِ الإيقاع السريع والبطىء. كما يُحدّد توقيت الضوضاء التى تأتى من خارج المنصة، والموسيقى المستخدمة، وغير ذلك من المشاكل.

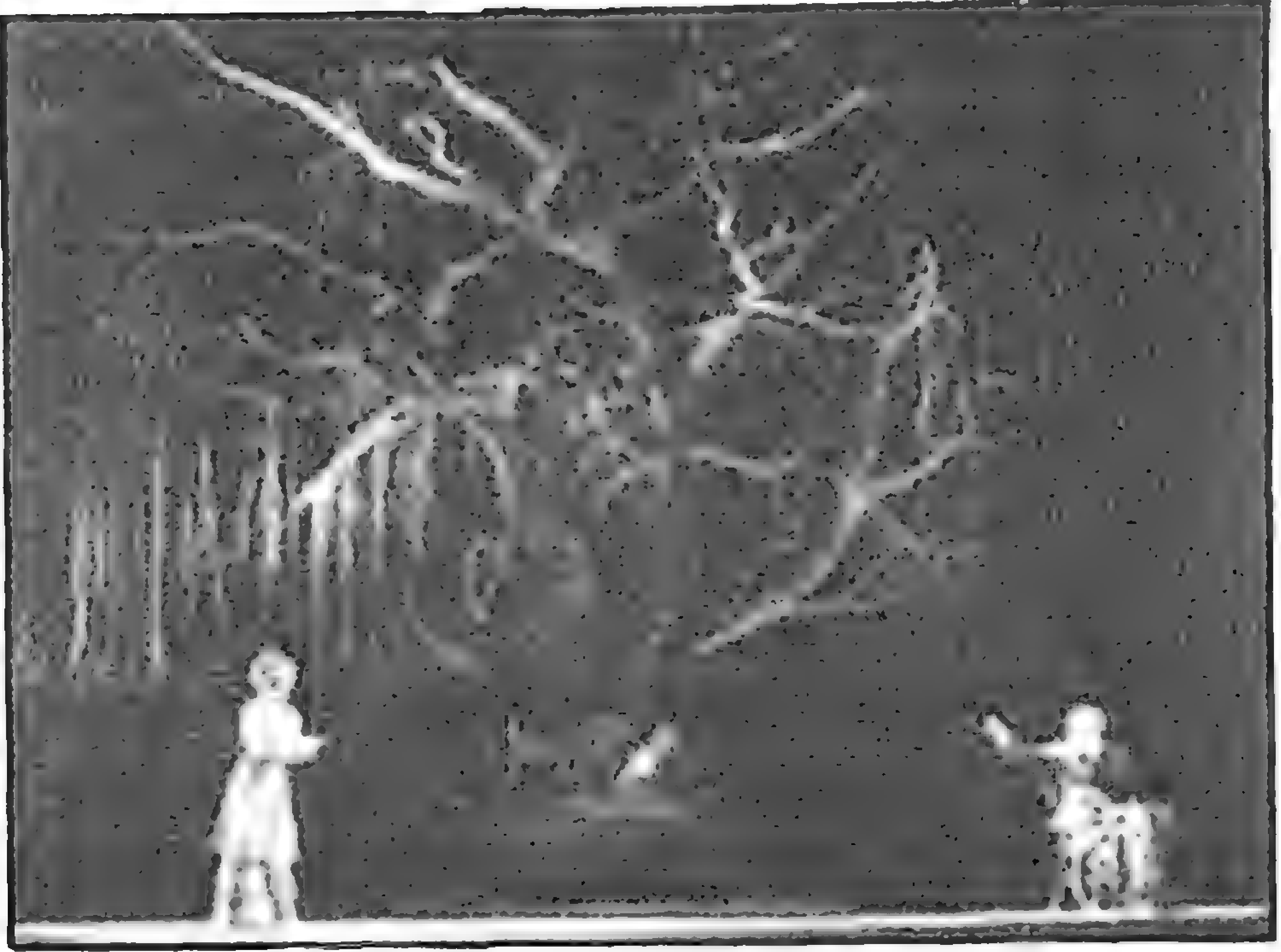
(د) الإيقاع يربط العناصر التى تبدو غير مترابطة، مثل الجماعات فى مسرحية تنتمى للمذهب الطبيعى، حيث لا يُعطى أى فرد اهتماما لأى فرد آخر.

والمخرج الواعى هو الذى يُفضّل أن يَدْخُل الإيقاعُ مسرحيته من خلال الانفعالات التلقائية لممثليه الحساسين تجاه الجمل، وللمكان الذى يوحى به النص وحركة المسرحية، والشخصيات التى يصورها الممثلون.

واستخدام الموسيقى المصاحبة أثناء التدريبات واحد من السبل التى يمكن استخدامها على الأخص بالنسبة للإيقاعات غير المألوفة لأفراد الجوقة التى تؤدى أدوارها فى المسرحية.

ولما كان «التِمْبو» هو سرعة النمط الإيقاعى، والخطو الذى تتحرك به، ويمكن وصفه بأنه سريع أو بطىء أو متوسط السرعة، لذا يجب أن تحتوى المسرحية على كثير من التنويعات على النمط الإيقاعى الأساسى، مع العلم بأن التغير فى التِمْبو لا يُغيِّر بحال فى النمط الإيقاعى.

ومهما يكن، فيجب ألا ننسى أن الإيقاع مصطلح يجب الحذر عند استخدامه، فهو يتولد من الإحساس الشامل للعرض، الذى هو نتاج الإحساس بالجزئيات، كل على حِدَه. وهى ميزة يتفرد بها المخرج الحساس صاحب القدرة على اكتشاف مواطن الإيقاع عامة فى العمل المسرحى.



لكل مسرحية إيقاعها الخاص الذى يحدده إيقاع الجمل والكلمات، وإيقاع المكان والزمان والطقس، وإيقاع حركة الشخصيات والمجاميع

الأداء التمثيلى

كثيرًا ما نسمع القدماء وبعض المحدثين يرددون القول بأن الممثلين يولدون لا يصنعون، وقد يرد واحد ممن يَنْشدون إبقاء التمثيل مُستترا فى جَوٍّ من الغموض بقوله: «إنها هَبِةٌ خاصة يتمتع بها البعض».

وهنا يصبح السؤال: هل يولد الممثلون على شاكلةٍ تختلف عن بقية البشر؟!!

إن كان الممثلون يختلفون، ومن طبقة مختلفة، فإن أحدا لم يصل بعد إلى تحديد هذا الاختلاف. ولقد أخفقت الاختبارات التى تزايدت بكثرة فى السنوات الأخيرة فى الكشف عن أية مميزات أو كِفايات ذات أهمية خاصة. ويبدو أن كلمة «موهبة» تستخدم بوجه عام على أنها مُرادف للفاعلية العامة، وليس لدينا أى اعتراض على هذا المفهوم. أما عندما تستخدم للإفادة عن هِبَةٍ خاصة غامضة، فإنها لا تَزيد عن مجرد هُروبٍ وقائِىٍّ يُخفى عجز المُعَلم، الذى يَضْعف عن استخلاص النتائج من تلميذه، فَيَصِمه بانعدام الموهبة.

والواقع أن الموهبة قد لا تزيد أو تقل فى الغموض عن مجموع الاستعدادات والكفايات.. فى الصوت، والجسم، والشخصية، والتجربة، والقدرة الذاتية على الاستسلام لعالم من الإيهام. وبمعنى آخر، فإن الممثل كالخطيب، إن هو قبل أى شىء آخر إلاّ الإنسان له عاداته وذكرياته ومواقفه المُركّبة، لا مجرد حِرْفيات خاصة تلقنها فى معهد من معاهد التمثيل. ولا يستهدف هذا الرأى الاستهانة بالموهبة أو تَهْوين شأنها، وإنما المقصود أن نجعلها تبدو مَنطقيّة ومُركَّبة، لا غامضةً وسهلة.

ومعنى هذا أن التمثيل هو مسألة ملائمة بين ما يَسْتَحوذ عليه المرء بالفعل والظَرْف الجديد. فعلى الممثل أن يركز معظم انتباهه فى النص.. فى الموقف المُتَخيَّل.. فى حين يكون للمؤثر الاجتماعى الحقيقى النجاح أو الفشل أمام الجمهور..... وقد تكون سيطرة الممثل التامة على أدواته أشد صعوبة من سيطرة العازف التامة على أدواته.

ولنعد إلى مسألة إمكانية تعليم التمثيل... من الواضح أن التمثيل لا هو بالموهبة الطبيعية وحدها، ولا هو بالأمر الذى يمكن اكتسابه بالتعليم وحده، فمن الممكن تعليم التمثيل بشرط أن ننظر إلى التعليم بمعناه الواسع، بوصفه وسيلةً لتوجيه البيئة والسيطرة عليها. أما الاقتصار على بضع ساعات فى قاعات الدرس، فمسألة لا يمكن الجزم بنتائجها.

حرفية الممثل عامة:

يهتم فن التمثيل أساسا بالفعل، لا بالنظرية. وفن الممثل فَنٌّ خلاق كفن العازف الموسيقِى تماما. فالعازف يستخدم آلةً ينقُل عن طريقها عمل المؤلف الموسيقى إلى المستمع كذلكَ يستخدم الممثل جسمه للغرض نفسه تماما، أى لكى ينقل لجمهور مَا كلمات الكاتب المسرحى وأفكاره. فهو إذن المُنَفّذ والآلةُ معا... المُنَفذُ الذى يجب أنَ يكون بارعا والآلة التى يجب أن تكون مضبوطةً ومُعَّدة إعدادًا يَفِى بالغرض المقصود منها.

وهناك مُقَوّماتٌ كثيرةٌ يجب أن يتبعها الممثل أثناء عملية التمثيل، فهناك الكلام المنطوقُ الذى يَنْصَبُّ فى آذان الجمهور، لكى يَخْلق فيه حُبَّ المتابعة للأحداث التى تأتى على لسان ذلك الممثل. فنُطْقه يجب أن يكون خاليا من أى نَشَازٍ أو عيوب فى النطق - إلا لضرورة الشخصية الدرامية - جالبًا للاستماع. ثم إن للحركة دور كبير فى خلق المتابعة أثناء تأدية الدور.

وأيضا الحِسُّ والشفافيةُ الجمالية يلعبان دورا كبيرا فى خلق جو المتابعة الجماهيرية، ونجاح العمل... فالشفافية أو الإحساس الصادق، والمقدرة على التمييز والتلوين، أساسٌ من أساسيات الممثل الناجح.

والممثل يجب أن يملك الهيمنة والقُدرة والسيطرة على انفعالاته وتحركاته أثناء التمثيل. أى يجب أن يكون عنده الرقيب والكنترول الذى يَزِنُ كُلَّ ما يتعلق به. وامتلاك الممثل للحضور المسرحى أثناء تأديته لدوره أمر مهم، بحيث يشرك الجمهور معه فى الإحساس والمعايشة أثناء وقوفه على المسرح إلاَّ أنه يجب أن يكون هناك ضابطٌ ورقيبٌ على الحضور، حتى يستطيع التوافق مع غيره من الممثلين، فهناك بعض المواقف التى تستدعيه أن يُفسح لغيره المجال ممن هم بحاجة إلى حضورهم للضرورة المسرحية.

ويقول فى ذلك «چان ڤيلار» (إن انتشاء الشخصية وتكوينها، هو مجال الإبداع الفنى الذى يجعل عمل الممثل ينتمى إلى عمل الفنان، لأن هذا الانتشاء والتكوين يتضمن اختيارا وملاحظةً، وبحثًا، وإلهامًا، وهيمنة).

ثم يضيف ڤيلار قائلا: «إن الممثل يختار من داخله ومن حوله».

والممثل الناجح هو الذى لا يُعبّر عن الأفعال actions والانفعالات الظاهرية للشخصية التى يمثلها فحسب، بل الذى يُعَبّر عن الحياة الداخلية لهذه الشخصية بالتعاون مع الممثلين الآخرين المشتركين معه فى المهمة نفسها. وهكذا، نجد عمل فن الممثل مجهود جماعى Joint effect أكثر منه مجهودا فرديا.

وبرغم أن الممثل فى حاجةٍ دائمةٍ إلى مساعدةٍ خارجيةٍ تُعضّده فى مَهَمّته، من مسرحية جيدة التأليف، إلى منظرٍ وإضاءةٍ حسنة التصميم والتنفيذ، إلاّ أن العبء الأكبر مازال على الممثل فى إظهار روح المسرحية، فالمؤلف والمخرج يتكلمان إلى النظّارة عن طريق صوت وجسم الممثل. ولكى يكون وسيلةَ اتصال ملائمةٍ بحق، يجب أن يكون فنانا فى اختصاصه، أى يجب عليه أن يُنمى مهارته الفنية وقُدُراته البدنية إلى الدرجة التى يستطيع بها عَرْضَ فِكرِهِ وعاطفِتهِ، إلى جانب الزخارف النظرية للشخصية التى يُمَثّلها.

وهذا يعنى أنه يجب عليه أن يبذل قُصَارىَ جَهْده لاكتساب السيطرة الكاملة على جسمه، وأقصى مُرُونةٍ ممكنةٍ لصوته، وأوسع امتدادا لِفَهْمِهِ وإدراكه، وأن يُقَوّى مخيلَتِهِ باستمرار، وبهذه الطريقة تعمل الموهِبَةُ مندمجةً مع العزيمةِ على تنمية فنه. وفى الوقت ذاته، على المخرج أن يبذل قصارى جَهده للحصول على أفضل النتائج من الممثل بما لديه من إمكانياتٍ ووسائل.

وفى معظم الأحوال، فإن التمثيل الذى يُقصد به تكوين الشخصية هو المناسب، خاصّةً إذا ابتكره الممثل ونفّذه... ولتحقيق هذا الهدف يجب على المخرج أن يُشّجع الممثل على أن يبحث فى الحوار، وفى العمل التمثيلى للمسرحية، وانفعال شخصيته بالنسبة إلى الأشخاص الآخرين، وماضى الشخص الذى يُمَثّله، ومركزه الاجتماعى،

وحتى فى ماضيهِ هو نفسه، وتجاربهِ، لإيجاد مادة إيضاح بصرية تساعده على أن يظهر للمشاهدين طبيعة الشخص الذى يمثله. وعلى المخرج أن يفحص، بعين الناقد» ما توصل إليه الممثل، ثم يقرر ما إذا كان هذا العمل يلائم مفهومه وخطته ورؤيته لهذا الدور أم لا.. أى أنه على المخرج أن يتدخل فى ابتكار وإبداع الممثل، ويُصحّح الوضع. وبالطبع إذا افتقر ممثل إلى القدرة على الابتكار، ولم يستطع تصميم أى عمل تمثيلى مهم كى يساعده على تشخيص الدور الذى يمثله، فقد يكون للمخرج أن يتدخل ويقوم بالعمل التمثيلى اللازم. غير أن الأفضل أن يستطيع المخرج حَثّ الممثل على تصميم عمله التمثيلى.

وجديرٌ بالذكر – فى هذا الجزء بالذات – أن نُنَوّه أنه قد يصير بعض الممثلين مصدر مضايقةٍ وتهديدٍ للعمل المسرحى، فيميلون إلى أن يطمسوا كل أثر فنى يفعله المخرج. فمنهم من يميل إلى شحن تكوينهم للشخصية، بحركات عديمة المعنى، أو بتقطيباتِ جبينٍ مبالغ فيها، أو أوضاع غريبة، أو استخدام أدوات الأيدى بطُرُقٍ تفصيلية غير مألوفة، فإذا سمح لهم المخرج بالقيام بهذه الأمور دون رادع، فقد يتمادَون أخيرا إلى درجة أنه لا يرى ولا يسمع فوق منصة التمثيل أى أحد غيرهم. ولما كان الممثل فوق خشبة المسرح لا يقوم بتمثيل فردى A Solo performance لذا فهو مقيد جدا فى التغييرات التى يمكنه إحداثها، لأنه إذا عَبَّر فى تمثيله بأكثر من تغيير، أحدث تأثيرا خطيرا فى تمثيل غيره من الممثلين الآخرين، وقد يفسد توقيتهم أو يضطرهم إلى تغيير أداء شخصياتهم، أو يشوه الشخصيات التى يقومون بتمثيلها، أو يتلف أو يزعج القيم الدرامية للمسرحية، أو يعوق انسياب وارتفاع الإخراج كله.

إن الممثل كالمخرج والمصمم، فنان مترجم Interpretive artist أكثر منه فنان أصيل Original artist، فهو ينقل إلى المشاهدين ألفاظَ المؤلف وأفكارَهُ ومشاعرَه.

ولما كان الممثل يعمل فى إطار المفهوم الكُلِىّ للمخرج، وتخطيط المؤلف لشخصياته، فإن عمله هو أن يترجم معنى المسرحية، وينقُلَ عاطفتها إلى المشاهدين، ولذا وجب على المخرج تحديد الإطار الأساسى لتمثيل كل ممثل تحديدا دقيقا أثناء البروفات، وعلى الممثل أن يتبع ذلك الإطار بدقةٍ فى التمثيل الفعلى، إذا أراد للإخراج أن يتَّصف بالجودة والتماسك والجمال والقوة العاطفية التى وضعها المخرج منذ البداية.

ومهمة الممثل The Actor's Responsibility أن يخلق صورة كاملة للشخصية الموكول إليه تصويرها. وهذا لا يعنى خلق مجرد صورة كروكية a rough sketch لتلك الشخصية، وإنما صورة كاملة التفاصيل بالحجم الطبيعى الحَىّ بأية مواد أعطاه المؤلف إياها كى يستطيع المتفرجون التنبؤ بالمَسْلك المُحتمل لتلك الشخصية فى أى موقفٍ مسرحى.

ويجب أن تُطَابق الصورة التى ينتجها الممثل، المتطلبات الدرامية للمسرحية، أو مفهوم المخرج لتلك المتطلبات إن كان هناك فرق.

ومهما تكن الصورة التى كَوَّنها الممثل جميلة، ومهما تكن الزخارف والفروق التى قام بها دقيقة، فإنها - إن لم تلائم المسرحية أو فِكرة المخرج عن المسرحية - تغدو عديمةً القيمةِ تماما. والواقع أنها قد تكون ضارةً كل الضرر، إذ يحتمل أن تُضَلّل المشاهدين فيما يختص بالعَلاَقات بين شخصيات المسرحية والقيم الدرامية. وبذا تجعل من المستحيل على المخرج أن يحصل على الصدمة العاطفية المطلوبة.

ويجب على الممثل أن يضع فى ذهنه ألا يحاول فقط تصوير العاطفة التى يشعر بها فى أى وقت معين، ولكن لتُنتج تأثيرا عاطفيا لدى النظّارة.

وكل ممثل فى حاجة إلى حِرْفية خاصةٍ فى أداء دوره، فهو محتاجٌ إلى فهمٍ عميق وتقييم مستمر لِكُلّ من الكلام والفعل، لتحديد الشخصية وتصوير الحالات العاطفية.. وبعبارة أخرى، فإن المؤلف يُقدّم ويقترح، والممثل مع المخرج يُحلّلان ويُفسران.

وبما أن الشخصية الدرامية تظهر طبيعتها الداخلية بأقصى وضوح فى طريقة أفعالها وانفعالاتها فى التأثر بالظروف الخاصة للمسرحية، لذا يجب على الممثل أن يُكرّس نفسه من كل قلبه لدراسة الطبيعة البشرية، حتى يستطيع فهم كل شىء قد يفعله أو يقوله الشخص الذى يمثله.

إن الممثل الجيد هو الذى يُلاحظ الناسَ بدقة، ويدرُس حياتهم بتوسع، فكلما زادت معلوماته عن الناس، استطاع أن يفسر دورَهُ بدقةٍ أكثر.

ولكى يؤثر الممثل فى المشاهدين، يجب عليه:

أولا: أن يجعل المشاهدين يفهمون العاطفة الكامنة وراء الفعل.

ثانيا: يجب أن يدخل فى روع المتفرجين أن العاطفة تُحَسُّ بالإخلاص.

ثالثا: يجب تنفيذ الفعل بطريقة تجعله يعكس العاطفة بكل دقة ممكنة فى كُلٍّ من النوع والدرجة. وبالطبع يحتاج تنفيذ كل هذا إلى كثير من الحِرَفِية.

ويستطيع الممثل الطموح عن طريق الدراسة والممارسة، أن يكتسب تدريجيا مهارات أكثر فأكثر، لاستخدام إمكانياته البدنية والصوتية والعاطفية.

إن الممثل الذى يعايش دوره الذى يمثله يشعر حقيقة بنوع العاطفة نفسها التى تشعر بها الشخصية التى يمثلها فى كل مرة يقوم فيها بذلك الدور. فإذا أحسّت الشخصية بالغضب أو الحزن أو الخُيَلاء أو الارتياب أو الخوف، فإن الممثل نفسه، يشعر هو أيضا بالعاطفة نفسها، وبالطبع، بالِشدَّةِ نفسها تقريبا. وبطبيعة الحال، لا يشعر الممثل بالعاطفة نفسها بالضبط التى تشعر بها الشخصية، ولكنه يشعر بعاطفةٍ مشابهةٍ لها جدا، استمدها من خبرته ويُحِسُّ بها بأمانة وإخلاص. وبالاختصار، يعيد الممثل إبداع الشخصية كلها بجميع عواطفها حية وسليمة فى كل مرةٍ يظهر على المنصة. وبعَمَلِهِ هذا، يستطيع أن ينقُلَ إلى المشاهدين إحساسا عاليا بالحقيقة - إحساسا أعمقَ بالاقتناع - وبذا يستطيع أن يثير فيهم استجابةً عاطفية أقوى مما يمكن عن طريق مجرد تمثيل عواطف تلك الشخصية. هذا النمط تبعا لستانسلافسكى، هو النمط النُموذجى للتمثيل، النمط الذى يجب على جميع الممثلين أن يحاولوا الوصول إليه.

وللتمثيل أساليب أو مدارس يمكن إجمالها فى مجموعتين رئيسيتين:

١ - المدارس التى توجه أكبر قسط من الأهمية إلى تطوير الحِرْفية الخارجية. للممثل «أى إلقائه وحركاته وإيماءاته».

٢ - المدارس التى ترى أنه من الأهم تعهد (الحِرْفة الداخلية عند الممثل)، أى أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته بالرعاية.

ولزيادة التوضيح سنتعرض - فى عُجالة سريعة - لمناقشة أساليب بعض هذه المدارس.

(أ) المدرسة التشخيصية فى التمثيل: The Representational Sch. of Acting

أفضل المدافعين عن هذا الأسلوب هم فنانو «الكوميدى فرانسيز»، وكبير دعاته هو «كوكلان Coquelin»، وهو يؤكد بشكل قاطع بأنه ينبغى على الممثل أثناء العرض ألا يمارس الانفعالات التى يحاول تصويرها... ويقول:

«إن الفن ليس تقمصا ولكنه تشخيص»، ثم يضيف: «إن القاعدة المشهورة التى تقول (إن لم تستطِع أن تُبكينى فابْكِ أنتَ إذن) قاعدة لا يمكن تطبيقها على الممثل. وقد كان ديدرو، واضع النظريات الفرنسى العظيم فى القرن الثامن عشر، يرى أن التناقض الظاهرى فى الممثل يكمن فى أنه لكى يؤثر على الآخرين يتحتم عليه أن يَظَّل هو نفسه باردا وخاليا من التأثر. ويستطيع الممثل أن يسمح لنفسه فى البروفات الأولى برفاهية الانفعال، ولكنه حالما يثبت النموذج الخارجى لانفعاله، فعليه أن يلتزم بالبقاء هادئا، وأن يقدم العَرْضَ نفسَه ليلة بعد أخرى، وعليه، وهو فى قِمّة انفعاله أن يكون باردا ومتمالكا لنفسه، لدرجة تُمكّنهُ من أن يطلب فنجانًا من القهوة.

إن رَخَامَةَ الصوت وسلاسة الحركة هما المقدمة المفروضة فى هذه الطريقة، ونتيجتها حذق الممثل واقتصاده فى استخدام أساليب التمثيل. أما ناتجها النهائى فهو ظهور ممثل متمكن من حِرْفيته، تحت يده آلة متكاملة، يستطيع اللعب عليها متى شاء. أما ذلك الإنسان الداخلى الذى يجب على هذه الآلة أن تغذّى أحاسيسه وأفكاره وانفعالاته بالحياة، فما قِيلَ عنه سوى القليل جدا. ولقد أثبتَ هذا الأسلوب نجاحه فى كثير من مسرحيات موليير وراسين وكورنى. ويستطيع المرء أن يوصى باتباع المدرسة التشخيصية فى التمثيل، بسبب اهتمامها بتدريب أداةِ الممثل، وإن كنا ندرك ما بها من عيوبٍ تتعلق بتدريب خياله وتنميته، وهذا أمر أساسى أيضا، ولازم لفنه. كما يثير الشك إمكانية نجاح طرق الهدوء الداخلى العام تلك، لو طُبقّت على أعمال تشيكوف وآرثر ميللر وتنيسى وليامز.

كما لاشك فى أنها ستفشل إذا استخدمها ممثل يستعد للقيام بدور فى إحدى روائع شكسبير. ولن يغيب عن المتفرجين فُقدان العاطفة فى تمثيله، تلك العاطفة التى لا تستطيع إخفائها أكثر الأصوات، وأكثر الحركات رشاقة.

(ب) المدرسة الصوتية: The Vocal School

لقد بلغ من عِظَم الأهمية عند الكثيرين ما جعلهم يعتبرون الصوت حجر الأساس فى نظامهم التمثيلى، واستبعدوا كل ما عداه. فالصوت المُعَبّر الجميل هو كل شئٍ عندهم، ويعتقدون، مثلما يعتقد أنصار مدرسة التشخيص – أن أداة الممثل ذات أهمية قصوى، ولكنهم يختلفون عنهم من حيث أنهم لا يولون تدريب باقى أجزاء الجسم القدر الكبير من الإتقان الذى يولونه تدريب الجانب الصوتى.

ويعتبر الصوت أحد الأركان الأساسية فى العرض المسرحى، ولكن الفنان الذى يجعله همه الوحيد وهدفه النهائى، فنانٌ يقضى على نفسه بنفسه، لأن الفنان يحتاج إلى تطوير قُواهُ الخلاّقة الداخلية التى تساعده على قول شىء ما بطريقة تخيلية، وإلاّ ظل تفسير نص الكاتب يجرى دائما على المستوى السطحى، وتكون النتيجةُ صوت منفصل عن جسد صاحبه، ومنَغّم بعناية، ومعصومٌ فى أدائه من الخطأ، لكنه لا يعبر عن شىء.

(جـ) مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت:

إن المسرحية الراقصة والحركة والباليه والتمثيل الصامت، كلها أشياء يمكن أن تساعد الممثل. وبرغم هذا كله، فإنها، لا تَزِيد عن كونها تشخيصات مسرحية، لا تختلف عن عرض المسرحيات العادية. ويستطيع الفنان بمنتهى السهولة أن يتدرب على مثل هذه الطريقة، وحينئذ تَحِلُّ حركات الباليه والتمثيل الصامت التقليدى، محل المَشْىِ الطبيعى (أو الذى يبدو طبيعيا).

والممثلون فى هذه المدرسة تراهم وكأنهم يَسْبَحُون فى سيرهم عَبْرَ المسرح، أو يتخذون الوضع الخامس من رقص الباليه لأوهى الأعذار.

(د) نظام الكليشيه: The Rubber stamp system

هناك طريقة أخرى لا تزال شائعة حتى الآن، هى النظام الذى أطلقوا عليه: نظام الكليشيه.. وهو نظام ضار، لأنه قائمٌ على اتباع الممثل الطريق السهل الذى يكرر فيه مالديه من حِيَلٍ جاهزةٍ فى الأداء التمثيلى، والحركة على المسرح، كأن يُمثّل مَشَاهِدِ

الغرام بصوتٍ منخفض وحزين ورتيب، كما يُمَثِّلُ مشاهد العنف والمشاجرات والاتهامات بعصبيةٍ زائدةٍ يغلُبُ عليها الإرنانات الصوتية... إلخ.

وهذه حيل سرعان ما يدرك الجمهور أنها مفتعلة، ويقوم بها الممثل دون أن يكون لها علاقة بمعنى المسرحية ومضمونها، وذلك لأنها لا ترتبط بالفن الخلاّق الذى يُعَدُّ جزءا من عمل الممثل، ولأنها عملية زائفة تُجَرِّد الممثل مما لابد له من القيام به من الأعمال التحضيرية الضرورية لِدَوْرِه.

إن نظام الكليشيهات هو المسؤول عن وجود هذا النفر من الممثلين الجامدين الذين يَثْبُتُون على طريقة واحدة لا تتغير، وكأنهم تماثيل من الجرانيت الصَلْد.

(هـ) التغريب عند برتولد بريشت:

المسرحيات التى كتبها بريشت لم تكن من المذهب الطبيعى، فقد أنشأ ما يسمى بالمسرح الملحمى. والمفروض أن تكون مَشَاهِد المسرحية (مسرحياته) خالية من الجو العام والمزاج النفسى. وكان يعترض على تلك الأشياء بقوله: إنها لا تعدو أن تبحث فى المتفرجين الاستكانة إلى لونٍ من الاعتقاد الزائف، بأنهم يشتركون فى خِضَمِّ الفعل المسرحى، وليس ذلك هو المفروض، بل يتحتم دفع المتفرجين إلى ممارسة التفكير، وينبغى لكى يتم هذا أن يُحسُّوا بُغْربهم تجاه الفعل الذى يجرى فى المَشْهد، ومعنى هذا أنه يتحتم على المتفرجين أن يَتَّحدوا عاطفيا مع شخصيات المسرحية.. لذا كان ممثلوه يرتدون الأقنعة، كما أنه كان يُقدم الأغانى، ويُظهر عناوينَ لوحاتٍ تَبْرُزُ من بين أجنحة المسرح «الكواليس»، كما كان يستخدم الرُّواة أيضا ليقطع بسردهم سياق المسرحية.. وعلى أولئك الذين يرغبون فى معرفة المزيد من نظرياته أن يقرأوا بحثه المسمى أرجانون المسرح الصغير.

والممثل الذى يؤدى أدوارَهُ فى مسرحيات بريشت، يتحتم عليه فى الواقع أن يكون أحد الذين تدربوا وِفَقًا لتعاليم ديدرو وكوكلان، رغم أنه فى هذه الحالة لا يمثل لكى يثير انفعال الناس، وإنما ليجعلهم يفكرون ويصلون إلى قرارات ويتصرفون بما يعمل على تغيير وجه العالم.

إن الممثل عند بريخت، وكما قال بريخت نفسه فى كتابه «مسرح بريخت»، يمرُّ بمرحلة استانسلافسكية فى المشهد الواحد، ويقطعه التغريب، وعلى هذا يكن التغريب كُلّيا فى المُحصّلة العامة للعرض المسرحى – ومعنى هذا – كما يقول أستاذنا أحمد زكى: «إن طبيعة الأداء التمثيلى هى التى لا تكف لحظة عن الإحساس بالدور وبالشخصية وإلاّ فقد الممثل مُشَاهِدَه. وهذه بالفعل نقطة جديرة بالاهتمام، ولا أظن أن كثيرا من المهتمين بالحركة المسرحية فى مصر يقفون على هذه الحقائق الأساسية».

وعلى هذا الأساس، ينبغى أن يكون تمثيلنا على دِراية بتلك الأسس، حتى يجىء تصورنا مدروسا وواعيا، وهذا ما يُفرِّق الممثل الدارس عن الممثل غير الدارس.

(و) مدرسة المنهج:

لى سترازبيرج هو مبتدع ما يسمونه فى أمريكا مدرسة «المنهج»، تلك المدرسة فى فن التمثيل التى كان لها – ومازال – من الأثر والنفوذ الفنى ما لتعاليم استانسلافسكى فى أمريكا وجميع أنحاء العالم.

ومدرسة المنهج، فضلا عن كونها «تجربة» أو هى شبه معمل تجريبى لتخريج الممثل المحترف، فهى أيضا قد تَعدَّت مرحلة التجريب – بمعنى أنها استقرت وأصبح لها نظريتها المعترف بها، ليس فى المسرح الأمريكى وحدَه، وإنما فى جميع أنحاء العالم العربى..... ومدرسة المنهج تختص بتدريب الممثل ومعاونته على التغلب على المشكلات الكثيرة والمعُقَّدة التى يواجهها أثناء عمله. ولقد أسهمت نظرية استانسلافسكى فى تحديد مدرسة «المنهج»، فتم اكتشاف قيمةِ الاسترخاء كتكنيكٍ فى التمثيل. والاسترخاء فى هذه المدرسة له مدلولان: مدلول جَسَدِىٌّ صِرْف، ومدلولٌ عَقْلِىٌّ ونَفْسى.

ويقوم هذا المبدأ على افتراض أن التوتر – جسديا كان أم عقليا – من أهم العوائق التى تُعطِّل الممثل على استيعاب الدور واعادة خَلْقِه. وهذا التوتر غالبا ما ينتج عن أن كل شىء يفعله الممثل على خشبة المسرح يتطلب جَهدا نفسيا وتحكما فى الإدراة، وتحكما فى التفكير والعضلات الجسدية والعاطفية، وهذا الجَهد، إذا أُسىء استخدامه أو اضطر الممثل إلى استخدامِهِ بطريقة خاطئة، يؤدى إلى خَلْق التوتر، وهذا التوتر يعوق

الممثل عن تأدية ما هو مطلوب منه أن يؤديه بالطريقة الصحيحة. وبمعنى آخر، عنما يصل الممثل إلى حالة التوتر هذه، لا يعود قادرا على الإحساس أو التفكير، ولذلك فإن تكنيك الاسترخاء يُزيل هذا التوتر، لكى يجعل طاقات الممثل قادرةً على العمل، وبهذا فهو خطوة أولى وليس هدفا.

إن «استوديو الممثلين» لا يُدَرِّب الممثل المبتدئ وإنما هو يدرب الممثل المحترف... (الممثلين المسرحيين)، وبعض الممثلين الذين يعملون فى هوليوود أيضا.. فسترازبيرج ومعاونوه يؤمنون بأن الاحتراف يقضى شيئا فشيئا على موهبة الممثل التى دَفَعَت به إلى الشهرة.

ولابد للممثل المحترف أن يمارس طَوَالَ حياته الفنية اكتشاف ذاته واكتشاف قدراته كل يوم، وحتى لا يتحول إلى نَمَط يُكرِّر نفسه ثم يموت.. كما أن الاستوديو يؤمن بأن فن التمثيل أصبح الآن «تكنيكا» إلى جانب كونه موهبة.. الموهبة ضرورية كبداية، ولكن «الصناعة» أصبحت فى مثل أهمية الموهبة. وهذا لا يعنى أن الصناعة وحدها يمكن أن تَخْلُق الممثل بطبيعة الحال، وإنما يجب على الممثل أن يتعلم نوعا من النظام الصارم الذى يسمونه «المنهج».. وللتفريق بين كلمة «المنهج» فى حد ذاتها كمدلول، «ومنهج» مدرسة استوديو الممثلين، أُضيفت أداة التعريف «الـ» فإذا قلنا «المنهج» قصدنا ذلك التكنيك الخاص الذى تتبعه تلك التجربة البالغة الأهمية.

وأول ما بدأ به ستوديو الممثلين فى تطبيق نظريات سترازبيرج هو «خيال الممثل» فيقسم «المنهج» الخيال عند الممثل إلى ثلاثة مَظَاهِرَ أو مراحِلَ رئيسية: الدافع، والإيمان، والتركيز.. والدافع أو ما يمكن تفسيره «بالقدرة على التخيل» قد يكون نشاطا ذهنيا ونفسيا واعيا أو غير واعٍ، ولكنه يفقد أهميته بدون الإيمان - أى قدرة الممثل على تصديق ما يقوله والإيمان به كحقيقة مُسَلَّم بها.. أو بمعنى آخر الإيمان بالشخصية كحركةٍ وسلوكٍ فى داخل موقفٍ معين.. على الممثل أن يؤمن بأن ما يقوله ويفعله ويشعر به هو شىء صادق ومناسب للحظة المعينة داخل الموقِفْ، وإلاَّ أصبح الخيال عديم الجدوى.. ثم هناك المرحلة الثالثة وهى التركيز.. وهو ينشأ من الدوافع والإيمان، وهو السبب فيهما فى الوقت نفسه.

وبما أن عمل الممثل يعتمد أكثر ما يعتمد على خَلْق المشاعر التى توحى بمرور الشخصية فى تجربةٍ معينة، فإن هذه العملية تتضمن بحثا مَعتمِدًا على الوسائل المناسبة التى يستطيع الممثل أن يحصُلَ بها على التركيز المطلوب، كما أن حالة التركيز بدورها تؤدى إلى الدوافع والإيمان.. وبمعنى آخر، فإن الممثل لا يستطيع أن يَفِنَّ على المسرح إلا إذا كان مُركَّزًا فيما يفعل، ولا يستطيع أن يركز ذهنه إلاّ إذا كان يُفكّر، ولذلك فإن الخيال لا يعمل إلا بوجود هذه المراحل الثلاث مجتمعةً فى اللَّحظة الواحدة.

إن لى سترازبيرج يؤكد دائما فى محاضراته التى يلقيها أثناء التدريبات، أن هناك جزءا من عمل الممثل لا يعتمد على الاستجابة الشعورية، وأن هذا الجزء يجب أن يطبق فى الجزء الخاص من التدريب على تطويع العاطفة.

والعمود الفِقَرِىّ فى تدريب تطويع العاطفة هو ما يسميه سترازبيرج بالذكرى الفعّالة. ويبدأ التدريب على الذكرى الفعالةِ بأن يحاول الممثل أن يعبر تعبيرا كلاميا عن تَذَكُّره لشىءٍ مادىٍ يرتبط فى ذهنه بموقفٍ شُعورىّ أو عاطفىٍ معين.. ووظيفة هذه الخطوة الأولية هى اختبار قدرة الممثل على التذكر وسَعَة خياله.

ثم يطلب سترازبيرج من الممثل أن يتوقف عن التعبير عن الذكرى بالكلام. وأن يستمر فى التركيز الشعورى بينما هو يقوم بأى عمل مادى بسيط.

ويؤدى هذا إلى استخدام حوار بسيط أثناء محاولة الممثل أن يحتفظ بتركيزه العاطفى، ثم يتطور العمل البسيط الذى يقوم به الممثل أثناء التركيز إلى عملٍ أعقدَ منه ثم أعقد منه، حتى يستطيع الممثل أن يُقوّى من قدرته على صهر نفسه فى جميع المواقف، بما فى ذلك المواقف العاطفية، وكذلك صَهْرَ نفسِه فى الدور الذى يَلْعَبهُ.

ثم يبدأ سترازبيرج مع الممثل تدريبات أكثر صعوبة وتعقيدا، أساسها أن يسأل الممثل نفسه «ماذا أفعل إذا كنت فى مكان الشخصية داخل هذا الموقف».

وبهذا يثيرُ إحساسه ودوافعه، ويكشفَ استجاباته العاطفية، ثم يُدّربها على كيفية تطبيق هذه الدوافع والاستجابات والأحاسيس على الدور الذى يمثله.

وجدير بالذكر أن هذا التدريب ليس عبارة عن مرحلتين منفصلتين، وإنما هو مرحلة واحدة.

ثم على الممثل - بعد المرحلة السابقة - أن يتدرب على التركيز على الحالات النفسية والعقلية المستمدة مباشرة من المنطق الفَنِىّ لمسرحيةٍ معينة.

وبالاختصار فإن التدريب الذى يتلقاه الممثل فى مدرسة الاستوديو بَعْدَه، يكون كهذا النوع من الآلة الموسيقية الطَيعةِ اللينةِ التى يُمكن للمخرج أو المؤلف أن يعزف عليها ما شاء من الألحان.

أما أن يخطئ الممثل وظيفة التدريبات ويظن أنه يستطيع أن يُطبِّقها آليا على أى دور يقوم به، فهذا يعنى أنه لم يفهم طبيعة مدرسة المنهج، ولا طبيعة فَنّ التمثيل عامة.

وخلاصة ما يمكن قوله عن فن التمثيل، أن هذا الفن كان - وما زال - مَعْمَلاً لتجارب كبار رجال المسرح العالمى ورواده، من مُخرجين وممثلين وفلاسفة وشعراء وكُتّاب... فقد كانت تجربة استانسلافسكى تقوم على أهمية الممثل، فى حين أن هذا الممثل عند «كريج» عُنْصرٌ زائدٌ يمكن الاستغناء عنه، والأهمية كلها للإمكانيات المنظرية على المسرح. كما أكد «مايرهولد» أهمية المُخرج، وأكد «أبيا» أهمية الإضاءة، وكان «بريخت» مثل أستاذِهِ «بيسكاتور» مهتما بإبراز الطابَع التعليمى للمسرح... وتوصَّل «أرتو» مثل «استانسلافسكى» إلى الاقتناع بأن المسرح لا يجب أن يُصَوِّر الواقع اليومى على نحو طبيعى، بل يُصَوِّرُ تلك الالتماعات التى لا تَطُولُها الكلمات.

كما رَجَعَ كُلٌّ من «جروتوفسكى» و«بيتر بروك» - مثل «كوبو» - إلى جوهر المسرح من حيث هو عَلاَقَةٌ حيَّةٌ بين الممثل والجمهور.

وإذن نستطيع الجَهْرَ قائلين: إن قسطنطين استانسلافسكى (١٨٦٣ - ١٩٣٨م) هو الأب العظيم المُسَيطرُ لا على المسرح الروسى فقط، ولكن على المسرح فى كل أنحاء العالم الغربى. وبين جميع الرُّواد تبدو قامته أطول القامات.. كان عظيما فيما أنجزه كمخرج وممثل لكن أهم إسهاماته تتمثل فى الضوء الذى ألقاه على تكنيك الممثل، «فمنهجُهُ» القائم على ملاحظته لممارسة الأداء الجيّد، ثم تطويره وتطويعه بحيث يُلائم أمزجةً وشعوبا متباينة.. وهو لم يكن أبدا بالنظام الجامد، فقد كان يقول دائما: «أَخْلِق منهجَكَ الخاص».



الممثلون والراقصون عليهم الهيمنة والسيطرة على
انفعالاتهم وتحركاتهم وتشكيلاتهم الفردية والجماعية.
مستغلين طاقاتهم الحرفية واحاسيسهم الداخلية



التوتر الجسدى أو العقلى للممثل يتطلب جهدًا نفسيًا
وتحكمًا فى الإرادة. وإلاَّ أتى بعكس المطلوب

الأمريكى (لى ستراسبرج) مُبتدع مدرسة المنهج، يهتم
بتدريب الممثل لإكسابِهِ لياقة بدنية، وإحساسًا روحيًا،
وقدرة على التحكم فى أجزاء جسمه

حركة الممثل

لخشبة المسرح جغرافيَّةٌ... وتُحدَّد أية نقطة فى الخشبة بتقاطع خطوطِ طولٍ وخطوط عرض، وهناك عدد لا حصر له من هذه الخطوط، وتسمى هذه الخطوط «المَحَاور»، ومجموعتا المحاور متعامدتان، أى أن كل نوع منهما يقطع الآخر بزاويةٍ قائمة. فالمحاور المُستعَرضَةِ بالمسرح، توازى خط الدُروع، أما المحاور الطولية أو الرأسية فتوازى خط الوسط.

والمحاور مُرشِدٌ مهم لِكُلٍّ من الممثل والمخرج، فالأهمية النسبية للشخصيات تتحدد بُعْدها أو قُربها من خَطِّ الدروع.. وهذا هو السبب فى أن الشخصيات المتعاظمة توصف بأنها أعلى المسرح. وعندما تتساوى شخصيتان فى الأهمية فإنهما تقفان على المحور المستعَرِض نفسِه. أما إذا زادت إحداهُما عن الأخرى فى الأهمية، فتقف أعلى المسرح عادةً.

والزاوية التى يصنعها الممثل مع النظَّارة ذات أهمية جوهرية. فالممثل الذى يواجه محورا مُستَعْرَضًا، يرتبط بالمسرحية بصفة أساسية، ومن يُواجه مِحورا طوليا، يرتبط أساسا بالجمهور. وطبيعى أن الممثل يتجه عادةً فى زاوية بين هذين النقيضين، وعندئذ تُستخدم المَحَاوِر أساسا لتقدير هذه الزوايا.

ومن المفيد للممثل والمخرج أن يتعرفا على نظام آخر من المحاور المتعامدة التى تميل على محاور المسرح بزاوية قدرها ٤٥°، إذ أن الممثل الذى يَتَّجه نحو النظّارة بزاوية ٤٥° يتحقق له الارتباط بالمسرحية والمتفرجين على حد سواء. أما وضع مواجهة الجماهير أسفل المسرح على مِحْوَرٍ طُولِيّ أو إعطاء الظَهْرِ لهم، فهما وضعانَ قَلما يُستخدمان فى المسرح.

وعندما يقع الحائط الخَلْفِيُّ للمنظر على مِحْور مُسْتَعْرِض يُقال، إن المنظر منصوبٌ «على التوازى» (أى موازيا لَخَطّ الدُروع)، وعندما تميل الحوائط الأساسية للمنظر على مَحَاوِرِ المسرح بزاوية، يوصَفُ المنظر بأنه «منحرف»، وتختلف حركات ومواضع الممثلين فى المَنظر المنحرف عنها فى منظر التوازى، من عدة نواحٍ.

وزيادة على ذلك، فإن كُلاً من النوعين يختلف فى تأثيره العاطفى على النظّارة، فالمناظر المنحرفة حيوية Dynamic وتُوحى بالنشاط، ولذا تُستعمل فى المَشَاهِدِ الكثيرة الحركة. أما مناظر التوازى فهى ساكنة «Static» وتُناسب المسرحيات التى يُسيطِرُ عليها الذهن، بما فيها من الكوميديات التى ينُبع فيها الضحك من عبارات الحوار أكثر مما ينبُع من الحركة الفعلية.

إن الممثل الذى يتحرك بطول أحد محاور المنظر أو يواجهه، يرتبط بالمنظر ارتباطا وثيقا. وعلى هذا الأساس، تُبنى كثيرٌ من التأثيرات الملفوفة، فإذا تَحرَّكَ أحد الممثلين على محاور المسرح، أو عَمَدَ إلى مُواجهتها، بينما جاءت حركة الآخرين أو مواجهتهم على مَحَاوِرِ المنظر، شَعَرَ النظّارة بالغريزة بأن الأول دخيل، أما الآخرون فأصحاب الدار. ويلاحظ فيها أهمية مَحَاور ٤٥°.

ومن الأهمية بمكان أن يكون كل ممثل فى موضعِهِ الصحيح فى جميع لحظات المسرحية. والممثل يتعرف على موضعه على خشبة المسرح بواسطة خطوط المحاور، سواءً خُطوطُ محاور المسرح، أو مَحَاوِرِ المنظر، أو كلاهما معا. واختيار المحاور موكول بالظروف غالبا، كما أن عَلاَقة الشخصيات بعضها ببعض تلعب دورا مهما فى هذا الاختيار.

ويترجم الجمهور «لا شعوريا» المواضع النسبية للأشخاص فوق خشبة المسرح إلى مدلولِهَا الرمزى، ويمكن التعبير عن القوة والسيادة بما يلى:

١ - الابتعاد النِسْبِىّ نحو أعلى المسرح.

٢ - الاقتراب النِسْبِىّ نحو يمين المسرح. فالممثل الموجود على اليمين دائما أقوى من غيره.

٣ - الارتفاع النِسْبِىّ فوق خشبة المسرح. فالرجل الأقوى يقف، على حين يجلس من كان أضعف. وعندما يتحدث سَيِّدٌ جالسٌ إلى خادمٍ واقف، فإننا نُعَوِّض السيد عن حاجته إلى الارتفاع، بوضعه على اليمين.

ولما كان من مهمة المخرج المسرحى أن يخطط أفعال المسرحية فى سلسلة من التشكيلات أو اللَوْحات، بحيثُ تندمج هذه التشكيلاتِ مع تَقَدُّمِ البروفات بعضها فى

بَعْضٍ مع الحركة، حتى تصبح وحْدَة متصلةً لا انفصال فى مفرداتها، وجزءًا لا يتجزأ من إنسيابية المسرحية، فإنه يجب أن يُعبّر كل تشكيل عن الموقف الذى يمثله بوضوح، لكى يتمكن الجمهور من متابعة الخطوط الرئيسية للمسرحية، حتى ولو فاتهم بعضُ ألفاظها.

ولكل موقف فى المسرحية دوافعه التى تتطلب بعض الحركة.. وتتنوع كل حركة تبعا للدافع المُسَبِّب لها.. فإذا كانت الدوافع قوية وبسيطة، كانت الحركة مستقيمة Straight Movement، ويُستخدم هذا النوع من الحركة للمواقف المهمة. والإفراط فى استخدام الحركة المستقيمة له تأثير المبالغة الذى لا يناسب غير المسرحيات الساخرة، والميلودراما العتيقة الطراز.

أما الحركة المنحنية Curved Movement، فهى أكثر رشاقة من الحركات المستقيمة، ويستطيع الممثل بها إنهاء حركةٍ متجها فى الزاوية التى يريدها باختيار الانحناء المناسب، كما أنها تعطى الفرصة لاستدارة الممثل نحو النظّارة عند إلقاءِ أواخر كلامه، ولهذا مَيْزَتُه إذا كان الممثل يتكلم وهو يتحرك، لأن آخر ألفاظ الممثل عادةً هى أكثر العبارات أهمية.

وعند تمثيل Sndewise mivement تُستعمل الحركةُ المتعرجة فى مشهدٍ طويل، ليس فيه غير حركة قصيرة واحدة، كأن يتحرك الممثل فى أقواس صغيرة ببعض خطوات جانبية متعرجة لإظهار الشَكِّ والتَّردد.

والحركة من مستوى منخفض إلى مستوى أعلى من خشبة المسرح، تنطوى على القوة والتأكيد فى الوقت نفسه، ولكن إذا أدار الممثل ظهره للمتفرجين فقدت الحركة قوتها وتأكيدها.. والحركات الطويلة على خشبة المسرح أكثر تأكيدا من الحركات القصيرة، ويمكن الحصولُ على تأثيرٍ أعظم بواسطة الحركات التى تضيف شيئا من التَّقابُل، والتى تَنْقُلُ الممثلَ إلى مستوىً أعلى من المستوى الواقفِ فيه، أو إلى منطقة أشد استضاءة.

وتتميز حركات الاندفاع بالقوة، وتدل حركاتُ التقهقر على الضَعْف، والحركات المنحنية أضعف من المستقيمة، ويزداد الضَعْفُ بازدياد تَقَعُّرِ المنحنى. والحركات من

اليسار إلى اليمين، أو من المستوى المنخفض إلى مستوىً أعلى منه، قوية بطبعها، غير أن الأثر قد ينعكس بتأثير عوامل التكوين المسرحى الأخرى.

إن الخُطْوَةَ التى يَسْمح طولها بإحداث تغيير تسمى «عُبُورا».. ويشمل هذا المصطلح جميع الحركات إلى أعلى المسرح، أو أسفله، وكذلك تلك التى بعَرْضِ المسرح.

ومن النادر حدوث عُبُورٍ إلى أسفل المسرح مباشرة.. ويكاد يكون العبور المباشر إلى أعلى المسرح غير معروف. وعندما يعبُر أحد الممثلين أمام ممثل آخر، يكون الموقف أكثر تعقيدا. وهناك بعض قواعدَ للعبورِ المسرحى أهمها:

١ – إذا كان الشخص الثابت واقفا، والعابر يتكلم، وَجَبَ أن يكون العُبورُ أسفل المسرح وإلاّ غَطَّىَ الشخص الواقف من يعُبره.

٢ – إذا لم يكن بالإمكان اجتناب العُبور من أعلى الشخص الواقف، فإن العَابرَ يتوقف عن الكلام عند تغطية الواقِفِ له، ثم يستأنفُ الكلام عندما يصل إلى الجانب الآخر.

٣ – إذا كان الشخص الثَابتُ جالسا، والعابرُ يخاطبه مباشرة، فمن المستحسن العبور من أعلى المسرح، بحيث يَخْلُقُ هذا دافعا طبيعيا للاستدارة للخارج.

٤ – الأشخاص القليلو الأهمية والمُوسْوِسُون يعبرون عادةً من أعلى المسرح.

وإذن، نستطيع أن نستخلص مما سبق أن حركة الممثل ليست مجرد وسيلة للانتقال من كان إلى آخر، بل هى لِعْبَةٌ قائمةٌ بذاتها.

ومن الأفضل للمخرج الدارس عند تخطيط إخراج المشهد أو المسرحية، البدء بتخطيط الحركة، ثم إيجاد التشكيلات المناسبة لها بدلا من ابتكار التشكيلات أولاً. والحركة كالتشكيلات، ينبغى أن تكون ترجمةً حَرْفِيّة للتعابير المَجَازِيّةِ التى يستخدِمُها فى وصف المشهد.

أمّا الايماءة، فهى حركة مُجَّردة، ولكنها مع ذلك عظيمة الدَلالة، بدلا من ابتكار التشكيلات أوّلاً. والحركة كالتشكيلات، فَلِهَزة الكَتِفِ مَعْنَاها، وكذلك شَدُّ الشَعر.

وليس على الممثل عادةً أن يُحَضّرَ إيماءاته سَلَفًا، وَيُعدُّ ما تنطوى عليه من مَعَانٍ، إذ أنه يكاد يداخِلِهِ إحساسُ قوى تجاه شيء ما، ويترك لنفسِهِ العَنَانَ، حتى تأتى منه الحركة المُعبِّرة تلقائيا. ومن المستهجن بذل مجهود ظاهر فى استخدام جميع أعضاء الجسم دُفْعة واحدة، لأن هذا يكون سببا مباشرا فى فساد الإيماءة وتحجُّرِها، والطريقة الصحيحة هى أن يركز الممثل على العضو القائم بقيادة الإيماءة، تاركا لبقية الجسم إحداث التوافق المطلوب من تِلقاء نفسه. ولا شك أن لكل عصر ولكل حِقْبة تاريخيةٍ إيماءاتٍ اتسَّم بها طَابَعُ العصر.

ولحركة الممثل الجسمانية مظاهر وأبعادٌ يمكن تفنيدها على النحو التالى:

* يمكن أن تصدر الحركة عن الجزع، أو الرأس، أو الأطراف، أو عن قسمات الوجه.
* ويمكن أن تكون لا إرادية، أو بصفة تلقائية، ويعكسها الجسم كله بسائر أعضائه بوصفه وِحْدَةً متكاملة.
* ويمكن أن تكون رَدَّ فعلٍ مباشر لانفِعالٍ غريزى.
* ويمكن أن تكون إنجازا أو تنفيذا لفعلٍ من الأفعال.
* ويمكن أن تكون عنصُرَ إيضاح، أو تصوير، أو تأكيدٍ مُصَاحِبٍ للكلمة المنطوقة.
* ويمكن أن تكون تعبيرا صامتا «بانتوميم»، فتستطيع أن تترجم فى غير كلام الصفة والاسم والضَّمير والفعل، وإن كانت مع ذلك لا تستطيع فى الغالب أن تترجم ظرف الزمان.

وحتى نتعرف على أبعاد حركة فن الممثل وأهميتها فى التكوين والعمل المسرحى، سنركز فى تحديدنا لمقومات فن الممثل على الجمهور، باعتباره قاعدة الاستقبال التى لا يمكن إلغاؤها، أو التجاوز عن وجودها فى دار التمثيل:

فالجمهور يرى: وهذا يتصل – فى فن الممثل – بتكييف الأداء الصادر عن قسمات الوجه، وعن حركات الجسم وإشاراته واتجاهاته وانتقالاته... إلى غير ذلك مما نستطيع أن ندرجة فى فن التعبير بالحركة.

والجمهور يسمع: وهذا يتصل - فى فن الممثل - بتكييف الصوت والنُطق وحركة الكلام، من حيث السرعة والبطء، والارتفاع والانخفاض إلى غير ذلك مما نستطيع أن ندرجه فى فن الإلقاء - أى فن التعبير بالكلمة المنطوقة.

والجمهور يتأثر: لأن الممثل لن يُخَاطِب السمع والبصر فحسب، وإنما سيخاطب فوق هذا وذاك عقول المتفرجين وقلوبَهم، وهذا يتصل - فى فن الممثل - بحسن تكييف التعبير الصادر عن الاستخدام المُركَّبِ لعُنْصُرَى الصوت والحركة، وعلى قدر ما وهبته الطبيعة للممثل من خصائص عضوية وعقلية كالذكاء، والقدرة على التركيز، والمُخيلة، والحساسية والذوق أو الشفافية الجمالية... إلى غير ذلك مما يشكل شخصية الممثل الفنان... ويكونُ إيقاع الحركة مُرَكّبًا عندما يرتبط تتابع الحركة عند شخصية بتتابع الحركة لدى شخصيات أخرى فى إيقاعٍ مُزْدَوَجٍ أو مُتَعَدَّدٌ الخطوط الدرامية.

أما الإيقاع العام، فهو الإيقاع الذى يتمثل فى تشابك وتآلف سائر عناصر العرض المسرحى.



من المُهم أن يتدرب الممثلون فرديًا وجماعيًا على
الاستجابات العاطفية الشعورية وغير الشعورية



لكل موقف فى المسرحية دوافعه التى تتطلب بعض
الحركات وتنوُّعها بناءً على رد الفعل المباشر

التعبير الصامت عند الممثل

التمثيل الصامت هو التمثيل الإيمائى. وهناك نوعان على وجه التقريب من هذا اللون من ألوان الفن: أولهما «المسرحية الإيمائية الكلاسيكية» التى تشتمل على طائفة من الشخصيات المقَرَّرَةِ المُعترف بها، والموجودة فى الملهاة المرتجلة الإيطالية أو الـ Commedia dell'arte التى كانت تُستعملْ، فضلا عن التمثيل الصامت، حوارا مرتجلا (لم يُعِدّه الكاتب ولا الممثلون من قَبْل)، وهذا هو الشأن أيضا فى الهارلكاند - أى الإيمائية الهزلية - الإنجليزية والفرنسية.

والنوع الثانى هو «الإيمائية الواقعية»، وهى أوسع اختصاصا من النوع الأول، ويؤدى فيها الممثلون أدوارهم بمساعدة أمتعَةٍ يتخيلونها. وهذا النوع الذى يتطلب تركيزا شديدا وانتباها عظيما من كلا الممثلين والجمهور، وله إمكانياته التى لم تكتشفْ بعدُ فى بلادنا.

والتمثيل العصرى الصحيح هو فنٌّ صامت تماما، ولهذا لا يمكن إدخاله فى باب الأدب. وهو فن له قيمته الكبرى بالفعل فى المجالين التعليمى والنفسى، واستخدامه فيهما فى تقدم مستمر. وفائدته عظيمة فى توجيه النشئ، وتعويده كيف يُسيطر على نفسه، كما يُثّبتُ فيه روحَ التمثيل والقدرةَ على التمثيل.

وهناك تداخلٌ واضح بين التمثيلية الإيمائية الصامتة، وبين الباليه. وأما البانتوميم: «فيتصل اتصالا وثيقا - اشتقاقيا وتاريخيا - بالإيمائية mime، وقد أصبح يعنى فرعا من فروع العروض المسرحية المتنوعة، يتميز بمناظِره الخلاّبة، ويقوم على قصة من قصص الأطفال لا يلتزمها بدقة فى كثير من الأحيان، ويقدم لنا سلسلة من الحوادث العاطفية البديعة، أو الحوادث السوقية الفجّة، للترفيهِ عن جمهورِ الشعب فى المهرجنات الشعبية التى تسير فى الشوارع.

وهناك نوع من التمثيل الهزلى أو المجُونى، أو «البورلسك» Burlesque، وهو تقليد كوميدىُ لأعمالٍ أدبية جِدّية، ويتميز بأن الأبطال فيه يتصرفون تَصُّرف المهرجين، كما أن الآلهة فيه تنزل إلى مستوى أَخطّ الطبقات.

والبورلسك الفيكتورى – هو ترفيه خفيفٌ مأخوذ عن الأدبيات التاريخية والأساطير الكلاسيكية، مع مُصاحبةٍ موسيقية – وكان من بين أشهر كُتَّابِهِ بايرون J.R. Planche وبلانشيه B. J. Byron.

وقُبيل نهاية القرن التاسع عشر، استكان البورلسك إلى الشكل المحبوب للكوميديا الموسيقية، تاركًا بعض علاماته على التمثيل الصامت المعروف بالبانتومايم Pantomime.

وكلمة Pantomime تعنى فى اللغة القديمة «الشخص الذى يُمَّثل كل دور» أو «الذى يُقلِّد كل الأشخاص وكل الأشياء». وفى عصر الامبراطورية الرومانية، كان اللفظ يُطلق على الممثل المسرحى الذى يقوم بتمثيل قِصَّةٍ أُسطورية، ويُقلِّد بنجاح جميع الشخصيات عن طريق الإيماءات، وحركات الجسم وحدها، وعملية التقديم نفسها سميت بالبانتومايم.

وفى أوائل القرن الثامن عشر، اسْتُعملت كلمة البانتومايم فى انجلترا فى وصف موضوعات بَالِيهْ أُسطورية درامية، أو عَرْضِ مُهرِّجين «بلياتشو Lequin».

والبانتومايم عَاصَرَ جميع الثقافات البدائية، كرقصة الحرب، وتقليد الحيوانات، وطقوس الغناء، وغيرها.

وأول ممثل بانتومايم عرفه التاريخ هو الراقص الأسطورى تليست techestes، الذى يقال عنه أن ايسخيلوس استخدمه فى تقديم مسرحيته «سبعة ضد طيبة سنة ٤٦٧ ق.م».

ولقد ظهر البانتومايم فى روما أثناء العصر الأُوجستانى. وفى سنة ٣٢ ق.م. بَرَزَ اثنين من ممثلى البانتومايم، وحازا إعجابا شعبيًا عظيمًا:

- بيلادس By Dades تخصص فى الموضوعات التراجيدية.
- وباثيليوس Bathyllus، وهو سكندرى الأصل، وتخصص فى موضوعات أخف.

وكُلاً من الرجلين كان ممثلا للبانتومايم بالمعنى الصحيح للكلمة، وكان قادرًا على أن يمثل فى عَرْضٍ صامتٍ أُسطورةً كاملة، ويقوم بجميع الأدوار فيها.

وطبيعى أن ممثلى البانتومايم كانوا فى حاجة إلى خدمات مؤلف.. ومن هؤلاء ظهر لُوكان، وستاتيوس Lacan Statuis، وكان الرومان يُطلقون على كتاباتهم اسم Fabulac Sathtica، ولقد عُرِفَ عن الأباطرةِ الرومان أنهم جميعا كانوا على صِلَةٍ شخصية وثيقةٍ بممثلى البانتومايم البارزين.

ولقد هاجمت المسيحية فى بدايتها هذا النوع من العروض. وشَهَّرت الكنيسة به... وانبرى «لوسيان سوماستا» «Lucienob Somasta» (٢١٥ - ١٩٠م) للدفاع عن البانتومايم فقال: «لابد لممثل البانتومايم أن يكون على معرفةٍ تامة، بالموسيقى، والأساطير وذاكرة ضخمةٍ، وحساسية فائقة، وجسم كامل التنسيق يجمع بين القوة والمرونة». كما وضع قائمة مُطَوّلة للمواضيعِ التى تُلائم البانتومايم منذ بداية العالم حتى عصر كيلوباترة.

ودفاع لوسيان هو الذى قَرَّرَ مستقبل البانتومايم، بل هو الذى مَهَّدَ أيضا لتقديم البانتومايم فى انجلترا.

وهناك قوةٌ دافعة أخرى لهذا الفن، ألا وهى كوميديا «الفن الإيطالية». فلقد قام ممثلوها الارتجاليون المتجولون بتطوير لُغَةٍ دَولية لحركات الجسم كان لها دِلالات عامة، ولكن يمكن فهمها فى أى مكان خارج ايطاليا. كما أن كوميدياتهم كانت تدور عادة حول مواقف يمكن التعبير عنها بواسطة العرض الصامت.

وفى القرن التاسع عشر أصبح البانتومايم فى انجلترا عبارة عن قصص خُرافية موسيقية مُتقنة الصنع.. وبالتدريج انكمشت القصة الخُرافية لتُفسْح مكاناً لمشاهدِ كوميدية، وفصول فودفيل وأغانى شائعة.

وحتى سنة ١٩٦٠م ظل البانتومايم الشكل الأكثر شيوعا فى انجلترا فى احتفالات عيد الميلاد، بعد تطُّورِهِ إلى شكلِ مجموعةٍ من فصول الفودفيل الفاخرة.

ويعتبر مارسيل مارسو «Marcel Marceou» الفرنسى الجنسية أعظم ممثل بانتومايم فى العصر الحديث، و«المُقلّد العظيم لكل الأشخاص وكل الأشياء». وبسبب وعَظَمَةِ أداءِ «مارسو» عَادَ البانتومايم كى يُصبح عرضا يقوم به رجل واحد.

أمّا المايم Mime، فهو شكل درامى أدبى من أصل يونانى ورومانى. واللفظ مستمد من الكلمة اليونانية Mimeisthai وتعنى التقليد، وهو يطلق على كُلٍّ من المسرحية والممثل. والمايم اليونانى كان نوعا من الفَارْس Farce يؤكد الفعل التقليدى. والأصل القديم له يمكن تصوُّره من القطع المتبقية من مسرحيات ابيخارموس Epicharmus التى يرجع تاريخها إلى القرن الخامس قبل الميلاد، وهذا الأصل يوحى بأن المايم، والذى أعطاه هذا الكاتب شكلا أدبيا، كان يختص بالحياة اليومية أو بالفكاهة الخُرافية.. ومن كُتّاب المايم القدماء سوفرون Sophron (٤٣٠ ق.م)، وهيروداس Herodas (القرن الثالث قبل الميلاد).

وتشير بعض الأدلة أن حَبْكَةِ المايم فى ذلك الوقت كانت تدور أساسا حول مَشَاهِدِ الفِسْق ورذائلَ أخرى. وهناك أدلة تشير إلى أن أعمال فِسْق كانت تُقدَّم فِعلا على مسارح المايم خلال عصر الامبراطورية الرومانية.. بل إن مناظر الإعدام كانت تقدم فعلا على المسرح باستعمال المجرمين بدل الممثلين، وبإجراء الاعدام الفعلى أمام المشاهدين، مما دَعَا الكُتّاب المسيحيين المُبكّرين إلى مهاجمة مسرح المايم لانحطاط ما يُقدّم عليه.

هذا وقد وجدت المواقف الخاصة بالمايم الكلاسيكى طريقها إلى الدراما الكوميدية فى أعمال «بلاوتس وتيرانس»، كما عاود الظهور بشكل مُنقّحٍ فى عروض مسارح الفن الإيطالية.

والمايم الحديث تطور إلى فَنٍّ صامت مَحْضْ، يقدّم المعانى عن طريق الإيماءات والحركات وتعبيرات الوجه.. ولقد ظهر نفوذ المايم بقوة فى الباليه، حيث تقوم الحركات الكلاسيكية بالتعبير الصامتِ للحركة الدرامية الراقصة الحديثة.. كما أنه استعُمل فى الأفلام الصامتة لشارلى شابلن وغيره.. والفن العالمى للمايم الحديث تُوِّج فى فرنسا بأعمال كُلٍّ من اتيين دكرو Etienne Deroux، وجان لوى بارو Jean Louis Barraocelt.

ومارسيل مارسو Marcel Marceou، الذين أضفوا على استعماله نُبلاً وفلسفة. ولقد عَرَّف مارسو المايم بأنه «فنٌ للتعبير عن المشاعر بالسلوك.. لا للتعبير عن الكلمات بالايماءات».

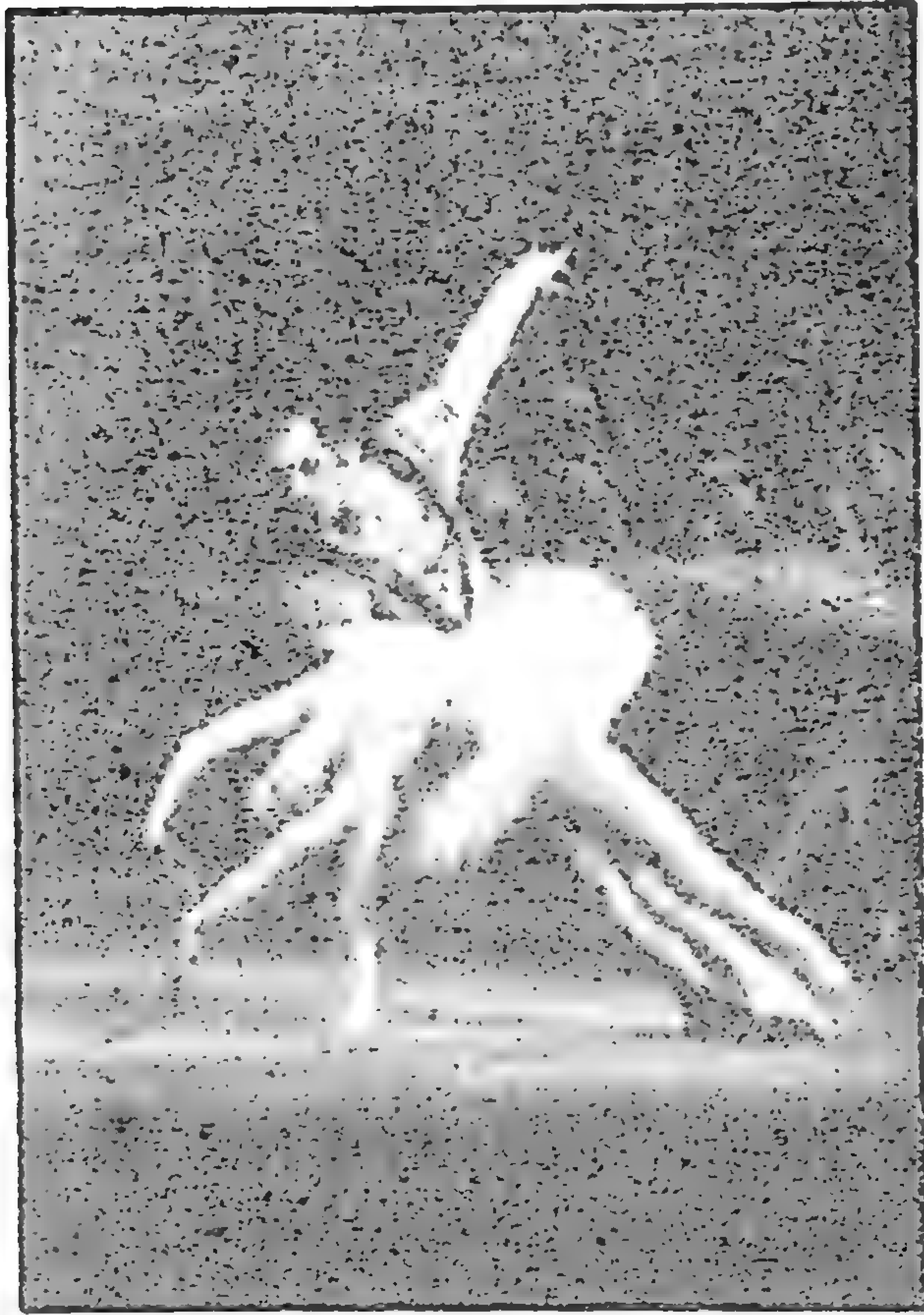
ولما كان التمثيل الصامت مرتبط بالفَارْسْ Farce، لذا وَجَبَ التعريف بهذا النوع. والفَارْس نوعٌ مُتطرفٌ من الكوميديا، يُثار فيه الضحك على حساب الاحتمالات، وعلى الأخص طريق الحركةِ المُبالغ فيها، أو الاشتباك الجُسمانى. ويُشْترط فى الفَارْس الإبقاء على الناحية الإنسانية، ولو عن طريق تَصْوِيرِ الأخطاء، وإلاّ انحدر إلى مرتبة الِهَزْلِ والمجون.

وكلمة «فَارْسْ» تُطلق فى الاستعمال الحديث على مسرحيةٍ كاملةٍ تتعامل مع موقفٍ سخيف أو غير معقول، يدور عادةً حول عَلاَقَاتٍ زوجية متطرفة. والقيمة الأدبية للفَارْس لا تستحق الذكْر أما قيمته الترفيهة فعظيمة، كما أن ترجمته إلى لغات أخرى أسهل بكثير من ترجمة الكوميديا.

وقد تَوصَّل المُخْرج البولندى «جروتوفسكى» أثناء تجاربهِ فى معمله المسرحى الذى لا يعتمد على النص المكتوب اعتمادًا كُليًا، بل على اكتشاف طُرُقٍ جديدة للتعبير المسرحى تُحدث اتصالا مباشرا بين الممثل والجمهور، بحيث يصبح الجمهور جزءا من المَشْهدِ - توصل إلى طريقة البانتومايم والأداء الصامت، بحيث يجعل مُمثل البانتومايم وسيلةً لتصوير الشخصية، أو لإلقاء الضوء عليها. والممثل فى هذه الطريقة عليه أن يتحكم فى انتباه الجمهور، فيركز انتباههم على ما هو بَصَرِىٌّ أحيانا، وعلى ما هو سَمْعِىٌّ أحيانا أخرى، وينقّلهم من التركيز على جزء من الجسم، إلى التركيز على جزء آخرَ وهكذا.... ومن الوسائل المهمة فى أداء هذه الطريقة، هو ايجاد التناقص المسرحى، كأن يكون هناك تناقصٌ بين عنصرين مثل الموسيقى والممثل، أو الممثل والنص، أو الممثل والملابس.

وهناك أسلوبٌ آخُر يعتمد على تغيير الأدوار بين الممثلين لتوصيل إيحاءٍ مُعَين. فمثلا الممثل الذى يلعب دور «روميو» فى النصف الأول من المسرحية، يلعب دور «چوليت» فى النصف الأخير، والعكس صحيح.

وفى الحقيقة إن الرؤية الإخراجية لاذعةٌ لفن البانتومايم، لأن هذا الفن يندمج تحت جنَاح المسرح الذى يُهِمُّ الأطفال، وبالتالى فكل قصة، وكل أسطورة مكتوبة فى هذا السبيل تحتاج إلى الكثير من التصُّور.. وعند الانجليز خاصة يقدمون هذا اللون فى أعياد الكريسماس «أعياد الميلاد»، ويعطى المخرجون للممثلين حريةً كبيرةً فى إضافات كلامية، أو حركاتٍ تمثيليةٍ تنبُع من تفاعلهم مع جمهور الأطفال وَمَنَ معهم. وهذا بخلاف فَنّ المايم الذى تعتمد تصوراتهُ على الممثل، حيث لا قِصّةَ ولا أُسطورةً ذات مَضْمُونٍ أو مُحتوى.



هناك تداخل بين الإيمائيات وبين الباليه.. والإيمائيات
نوعان (الكلاسيكية والواقعية)، والثانى أكثر اختصاصًا
ويتطلب تركيزًا وانتباهًا شديدين

العوامل التى يُمارسها الممثل ليكون صادقًا فى تجسيد الشخصية

١ - الإفتراضية:

أن يكون مندمجًا فى نشاط داخلى دائم فوق خشبة المسرح. وليس معنى ذلك أن يكون دائم الحركة على خشبة المسرح.. لا.. بل قد يكون الجمود الخارجى الثابتُ خير تعبير عن النشاط الداخلى الفعّال... ومثال ذلك، أن تتلقى الشخصية خبرا مأساويا شديدا، فتتوقف فى مكانها جامدةً ساكنة، فى حين تكون حالتها الداخلية فى أقصى حالات التوتر.

ومعنى هذا يكون هناك وجودٌ لفعلٍ خارجى، وردّ فِعلٍ داخلى، أو هما معا على خشبة المسرح. وتظهر هذه الأفعال فى كل ما يفعله الممَثل فوقَ الخشبة، مع أهمية تبرير هذه الأفعال ومنطقيتها، وأن تكون ذات هدفٍ حتى تصبح قابلةً للتصديق.

ومن الأهمية بمكان تأدية هذه الأفعال بعمق وإتقان، كما لو كان يؤديها فى الحياة الواقعية تماما، وبذلك يصل فى أدائه للشخصية إلى الطبيعية والتلقائية، ويبتعد عن التكلُّف المبالغِ فيه.

وانطلاقًا من هذه الافتراضية سيستطيع الممثل فهم كل أبعاد الشخصية التى يقوم بتمثيلها، ويتوصل بنفسه إلى أحداث المسرحية ومواقفها الدرامية المهمة، وحيلتها، ومراعاتها للأخلاق، وذراها الدرامية، بل وإيقاع مَشَاهِدِها... إلخ.

٢ - تفعيلُ الخيال الخصب:

تظهر حِرْفية الممثل وقدرته على الخلق والابتكار، فى تحويله قصةَ المسرحية إلى واقعٍ فنى منظور.

ولَمّا كان للخيال دور أساسى فى هذا التحويل، لذا فالممثل مُطالبٌ بالتأكيد دائما بأن خياله يعمل بانضباط، وفى حركة دائمة، وبالتالى يقع عليه عبء صقل وتطوير هذا الخيال، حتى يُصبح نَشِطا خِصبا، قادرًا على التفكير والملاحظة والربط ومراقبةِ

سلوكيات الناس، وتفهُّم عقلياتهم، مع قدرةٍ فائقةٍ على المقارنة، ومن كل هذا سيتعلم كيف يحلم، وكيف يُبدع برؤيته الداخلية أحداثا ومواقفَ يتَّخِذُ لنفسه فيها دورا.

ومن الأهمية أن يكون الممثل على عِلم بسيرة الشخصية التى يُمثِلَها من البداية حتى النهاية. وعليه أن يُكمل سيرة الشخصية فى ذهنه إذا كانت لا توجد لها أسانيد فى النص المسرحى الذى يمثله، وذلك من خلال تخيلاته ورؤيته لأبعادِ الشخصية، وارتباطها بالشخصيات الأخرى. وستضيف هذه المعرفة للشخصية مادة غزيرة تمنح الممثل وجهة نظرٍ وشعورا وثقة بالاكتمال، بل سيضيف هذا الخيال الفَنِىُّ الخصب قُدرة الممثل على تفسير ما بين السطور، وفهم ما وراء معانى كلمات النص الظاهرة، فكلماتُ المؤلف كلماتٌ مَيِّتة تدُبُّ فيها الحياة عندما يحللها الممثل، ويستخرج ما وراءها من مَعَانٍ أودعها فيها المؤلف عن قصد وهدف.

٣ - أهمية تركيز الانتباه:

إذا أراد الممثل جذب انتباه المتفرجين إليه، وَجَبَ عليه أن يترك مواهبه تعمل فوق خشبة المسرح كما تعمل فى الحياة الواقعية تماما، والعين ترى حقيقةً، ولا تتظاهر بأنها ترى. والأذن تسمع حقيقةً، ولا تتظاهر بأنها تسمع، وبذلك يُجسِّد الشخصية أمام الجمهور بوصفه كائنا حيا ينبِضُ بالحياة، وتعملُ حواسه كلها بوضوح وانتظام.

إن الممثل الذى يتعلم التركيز على الأشياء الصغيرة المنفردة، ثم يستطيع التركيز على دائرة متوسطة، ثم على دائرة واسعة وهو يقف على خشبة المسرح. ثم يتعلم بعد ذلك كيف يركز انتباهه على أصواتٍ يسمعها، أو أشياءَ تِرد فى عقله، وبذلك ينجح فى التركيز على أى شىء داخلى أو خارجى، فتظهر قدرته وسرعة استجابته لأى أفعالٍ داخلية أو خارجية.

٤ - الاسترخاء:

الممثل مُطَالَبٌ بضرورة استرخاء عضلاته وعدم توترها، حتى يتيح لذهنه أن يعمل بطريقة طبيعية. أى أنه يجب على الممثل أن يتحكم فى توتر عضلاته باستمرار، ومن خلال عَمَلٍ مُنَظَّمٍ يستطيع أن يجعل من داخله «رقيبًا» يُلاحظ ويُشاهد.

وهو إذا حدّد موضع التوتر، واستطاع أن يستبعده ويحقق لنفسه استرخاء العضلات تُصبحُ قدرته هذه - فيما بعد - قدرةً آليةً، بل عادةً طبيعية.

٥ - الهدف من الفعل الدرامي:

إذا وضع الممثل في ذهنه أن سبب تواجُدِهِ على خشبة المسرح هو توصيل هدفٍ معينٍ للجمهور، وأن الفعل الداخلي هو «الهدف» الذي يجب أن يحققَه، استطاع أن يبني عرضا منطقيا مترابطا، من خلال هَضْمِهِ لَدْورِهْ، وتجزئته إلى وِحدات مُتِصَّلة، تساعده في نمو الشخصية التي يمثلها، وفي تطورها.

(والوحدة) عبارة عن جزءٍ من دَوْر يقع بين هدفين مختلفين. وعلى الممثل بعد تقسيم دَوْرِه إلى وحِدات، يمكنه أن يُجَزِّىءَ كلَّ وحِدة إلى وحِدات أصغر، ذات أهداف جديدة. ويجب أن يكون هُنَاكَ رابطَ قوي بين الوحدات والأهداف بفكرة المؤلف الأساسية التي يعالجها في مسرحيته.

ويجب أن يضع الممثل هدفا حيث، ينبغي عليه أن يهتم اهتماما زائدا بالأفعال الجسمية في هذا الهدف، سواء كانت أفعالا داخلية أو خارجية، وبذلك سيظهر بصورةٍ طبيعية، مُتلبِّسًا الحالةَ النفسية الصحيحة للشخصية التي يُمثّلها.

٦ - الصدق أهم وسائل الممثل:

إن قُدرة الممثل تظهر عندما يستطيع أن يحمِلَ المتفرجين على تصديق مَا يَوُّد أن يصدقوه. واللحظة التي ينجح فيها الممثل في تحقيق ذلك هي اللحظة التي تُبدع فنًا على خشبة المسرح.

ومن هنا نستطيع القول: إن الحقيقة على خشبة المسرح تختلف عن حقيقة الحياة. وإن كل شيء على خشبة المسرح إنما هو شيء مُختَرعْ، وأن الممثل إذا لجأ أثناء تأدية دوره إلى استخدام الترابط المنطقي، وإلى تبرير كل شيء «بِلَوْ» الذهبية، فإن تمثيلَهُ لن يكون مُبَالَغًا فيه، وإنما سيظهر كما لو كان حقيقيا.

إن الفعل الجِسْمي البسيط الصادق، والمؤدَّىَ أداءً حَسَنا، والمترابط، سيجعل مواهب الممثل تبدو في صورةٍ تلقائية.

وحتى يصل الممثل إلى هذه القُدرة، يجب أن يتجنب الكليشهات، وأن يبحث عن الحقيقة، مُتَحرِّرا من تفصيلات الحياة اليومية التى لا تُلفت الاهتمام.

ولكى يتوصل إلى أشكال غير عادية من الحقيقة، ويقدمها للجمهور فى صورةٍ واقعية وفنية وبذوقٍ سليم، كما يجب عليه أن يرى وأن يُلاحظ، وأن يمتصَّ كل ما حوله باهتَمامٍ، ورغبة فى التعلم.

٧ - الممثل المفكر والمُحّلل والمُتخيّل:

ينصح استانسلافسكى ممثليه بإجراء تدريبات (مع الهواء) رغبة فى الوصول والاتقان والتتابع والمنطق. وكثيرا ما طالب استانسلافسكى ممثليه بدراسة علم النفس، وعلم وظائف الأعضاء، وعلم الجمال، والاطلاع الدائم على المؤلفات التاريخية والاجتماعية، على اعتبار أن هذه الدراسات والتخصصات ستعين الممثل على نجاح مُهمَّته وقدرته على المعايشة بصدق. فذاكرة الممثل الانفعالية تسترجع تجاربه وانفعالاته الماضية، وتحمِلهُ على التنفيس عن أحاسيسه بصدق، مستعينًا فى ذلك بحواسه الخمس، وبذلك يبتعد عن التمثيل المتكلف، ويحاول صنع كائن بشرى حْق، فوق خشبة المسرح، أى أن الممثل – وهو كائن بشرى مَلِيءٌ بالحالات النفسية والتجارب والانفعالات – يستطيع أن يستخرج من نفسه الحالات التى تتفق مع الدور الذى يمثله، ويستخدمها بمهارة. كما أن فى استماعه إلى الموسيقى، وفى زيارته للمتاحف، ومشاهدته ومراقبته سلوك وعقليات وتصرفات الناس، خير معين له على تطوير مَلَكَاتِهِ الشخصية، بحيث يستطيع توظيف هذه المَشَاهِدِ فى مواقف مماثلة على خشبة المسرح، وبذلك يصل إلى تلقائية الانفعال، وتلقائية الأداء.

إن الممثل الناجح هو الذى يفكر، وهو الذى يُحَّلل، وهو الذى يكتشف أى مثير أيقظه، بجانب استخدامه للمثيرات النفسية، والوسائل الأدبية والفنية للنص المسرحى، ولخشبة المسرح مثل: الخيال، والقدرة على تركيز الانتباه، والحقيقة والتصديق، وفهم ما وراء الكلمات من معانٍ مقصودة، وعَلاَقَاتِ الشخصيات ببعضها، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والإخراج.... إلخ.

٨ - المشاركةُ الوجدانية وأثرها بين الممثلين وبين الجمهور:

إن المشاركة الوجدانية بين الممثل وزميلِهِ على خشبة المسرح مهمة جدا، ويجب ألا تنقطع طَوَالَ زمن العرض المسرحي، حتى فى أثناء فترات الصمت، أو التوقف. ويجب أن يضع الممثلون فى اعتبارهم أن الاتصال بالمتفرجين لا يحدث إلا من خلال اتصال الممثلين ببعضهم وجِدانيا وعاطفيا، ومشاركةً للفعل والحَدَثِ الجارى فوق خشبة المسرح، فالاتصال الصادق المُتواصل بين الممثلين على الخشبة، يُشُّد انتباه المتفرجين ويجعلهم جزءا مما يدور على خشبة المسرح. ويتأتى هذا الاتصال والمشاركة باستخدام الممثل لحواسِهِ استخداما ذكيا ويَقظِا، دون ظهور أى توتر جُسمانى، وبذلك سيندمج فى تصوير الشخصية التى يمثلها، ويجعل زميله يستجيب له ويشاركه انفعالاته، حتى ولو كَانَ هذا الزميل ممثلا رديئا.

وخير ملحوظة يجب أن يوجهها المُخرج لممثله، هو أن يتلقى أفكار وحديث وكلمات وانفعالات الآخرين على خشبة المسرح، كما لو كان يسمعها أو يَرَاهَا لأوَّل مرة.

٩ - تكيُّف الممثل يدفعه إلى الإبداع بالبداهة والإلهام:

كما أن الناس مطالبون بالتكيُّف فى الحياة بينهم وبين بعضٍ عندما يتقابلون، انطلاقا من أن سلوك الكائنِ البشرى يعتمد على صلته بالآخرين حولهُ.... كذلك فإن كل ممثل مطالَبُ بهذا التكيُّف عندما يتقابل مع زملائه على خشبة المسرح، وذلك من خلال الاهتمام والوَعْىِ بحضور الشخصية الأخرى أمامه. ويُعتبر هذا التكيف قانونا أو قَلْعَةً مهمةً لِكُلٍّ فعل يجرى على خشبة المسرح.

والتكُّيف يظهر فى مواقف القُدُرات العقلية مثل الفهم، والحذر، والذكاء، كما يظهر فى حالات الطقس، والمكان والزمان.

والتكُّيف الغَيْرِ متوقَّع، يكون أكثر تأثيرا عند الجمهور، على أن يكون مقنعاً، وَوَردَ إلى فِكر الممثل بالبصيرةِ وبلا وعى، ومثال ذلك : أن يتوقع الجمهور من ممثلٍ ما أن يصرخ فى وجه زميله بغضب، ولكن الممثل لا ينفعل كذلك، بل يرد على زميله بهدوءٍ ونعومة، ولكن بطريقةٍ تُثير اقناعا كَامِلاً عند المتفرجين.

وإذا تدخَّلَ المخرج وطلب من الممثل تكيُّفًا ما فى موقف ما، فعلى الممثل أن يجعل هذا التكيف مُلكًا خاصا به، ويُطَوِّعه فى أداء دَوْرِه، مستعينا بقُدُراته، وتدفق انفعالاته تلقائيا، وبذلك يُصبح قادرا على الخَلْق بالبداهة، وبلا وعى، وبالتالى يصبح مُلْهَمًا بالعادة.

١٠ - سرعة إيقاع الشخصية:

لكل إنسان درجةُ سرعة إيقاع تختلف عن الآخر، كما أن لكل موقفٍ ولكل فعل درجة سرعة إيقاع تختلف عن الآخر، وهذه الدرجة فى السرعة تختلف داخليا وخارجيا عند كل إنسان، فلكُلِّ فردٍ إيقاعٌ خاصٌ به. والممثل عندما يبحث عن درجة سرعة إيقاع للشخصية التى يمثلها فسيساعده هذا البحث على الاقتراب مباشرة من انفعالات وأحاسيس الشخصية التى يُصَوِّرها. وستصبح نتيجةَ هذا البحث فى أهمية بحثِ المخرجِ نفسها عن الإيقاع الصحيح للعرض المسرحى ككل.

١١ - العقل والإرادة والانفعالات:

إذا استطاع الممثل أن يتحكَم فى انفعالاته، وفى إرادته، وفى عقله، استطاع بالتالى أن يعيش الحياة الموازية للشخصية التى يمثِّلها. فعقْلُ الممثل مثلا يساعده فى الحُكم على المسرحية، وفى كل ما يتعلق بدورِه فِى هذه المسرحية من انفعالات داخلية أو خارجية. وإرادته الصلبة تساعده على التركيز، وتنشِّط خياله. كما أن فى استثارة انفعالاته الشخصية خير مُسَاعِدٍ فى تكوينِهِ للشخصية، بوصفه كائنا حَيّاً يتحرك على خشبة المسرح.

١٢ - كيف يدرس الممثل دَوْرهُ ويعايشه؟!!

لما كان الممثل مُطالبٌ بخلق شخصية كاملة فى المسرحية التى يمثلها، لذا وجب عليه أن يقرأ أولا المسرحية قراءاتٍ عميقةٍ مع تحليل شخصياتها، وفهم فِكرتها الرئيسية التى أرادها المؤلف، مع تحديد مُهمة شخصيته فى سلسلة أحداث المسرحية.

كما أن فى توصُّله – مع المخرج – إلى كل تفصيلة، وكل إيماءة، وكل إشارة أو حركة لشخصيته، خير مُعِينٍ له على اتصاله ببقية الشخصيات وجدانيا وعقليا، وفى سرعة تأثيره فى الجمهور، حتى يضمن تجاوبه معه.

والنص الجيد هو النص الذى يكون مُبَرِّرًا فيه نشاط كل دور، كما أن تنوُّع الشخصيات فى النص خير وسيلة للخَلْقِ الصحيح للشخصيات من وجهة نظر الممثل، والمخرج معا.

ويُحذِّر استانسلافسكى الممثلين من التمثيل بشخصياتهم الذاتية فقط، فإن هذا يُفقِر فنَّ المسرح ويَسْلُبه قوته، وهو يدعوهم إلى (إعادة التجسيد)، ويعتبرُ إعادة التجسيد هذه ذروةُ فن الممثل المسرحى وتاجَهْ. وعنده أن خلق الشخصية والذوبان فيها إنما هو جوهر المسرح، وضرورىٌّ للممثلين ضرورة الإلزام.

إن الممثل الناجح الذكى الواعى عند استانسلافسكى، هو القادر على الرؤية والملاحظة والتركيز على الحياة حولَه، وتحليلها بعينيه، وأذنيه، وقلبه، وعقله، وذلك حتى يتوصل إلى إيجاد المادة الضرورية له، والتى يُجيدُ استخدامها فوق خشبة المسرح. وفى هذا يقول استانسلافسكى: «إن النبوغ يتجلى فى الممثل الذى يرى الحياة، ويكون قادرا على إعادة تجسيدها فوق خشبة المسرح».

كما أن فى تقسيم الممثل لدورِه على خشبة المسرح هو الذى يملأ لحظات الصمت بالأفكار الداخلية الفعَّالة، والتى يظهر ردُّ فعلِها على كيانه الجُسمانى فوق الخُشبة بصورةٍ مستمرةٍ ومتصلة.

والممثل المُتجدِّد، الدارس، الذكى المحترف، هو الذى ينسى كل الأدوار التى سبق أن مثَّلها، وعليه فى كُلِّ مرة أن يبنى شخصيةً جديدة تماما، شخصية تصَّورها المؤلف، وجسَّدها هو من خلال دراسة عميقةٍ واعيةٍ مع المخرج ومجموعة الممثلين والممثلات. ويُحذِّر استانسلافسكى الممثل من خطورة محاولة تحديدِ شكل دوره تحديدا نهائيا فى فترة مُبكِّرة من التعرف عليه. ولكن يجب أن يضع فى اعتبارِهِ أنه لن يصل إلى سَاعَةِ التحديد النهائى هذه، فالفن - كما يقول فاختانجوف - هو البحثُ وليس الشكلُ النهائى. لذا يَحْسُنُ أن ينمو دور الممثل ويتطور، حتى بعد أن يُفتح الستار عن عَرْضِ المسرحية.

ويركز استانسلافسكى على ما يمكن أن يسمى بـ (عملية التسخين) التى تتم من خلال الحِرفية الداخلية للممثل، فيطالب بضرورة وصول الممثل إلى المسرح قبل عرض المسرحية بوقتٍ كافٍ يتيح له ارتداء ملابسِه بهدوء، وعمل مكياجه، واسترخائه بعض الوقت منفردا، رغبة فى المعايشة والتهيُؤ، والاقتراب بالتدريج من اللحظة التى سيدخل فيها إلى خشبة المسرح.

١٣ - الحِرفية النفسية الداخلية:

إذا أراد الممثل خَلْق شخصية صادقة وحققية، يجب عليه أن يُنشّط كُلَّ قُدُراته حتى يصبح فى حالةٍ طبيعية على خشبة المسرح.

إن تحقيق مثل هذه الحالة الطبيعية أمر ليس بالسهل فى (الحِرفية النفسية الداخلية) للممثل، فمن المعروف أنه كثيرا ما يصُاب الممثل بالخوف والرهبة عند دخوله إلى خشبة المسرح، لأنه يعلم أن كل ما يفعله ويقوله سيكون مَحَلَّ تركيزٍ ومشاهدةِ كثير من الناس. لذا، فإن الممثل إن لم يستخدمْ بشكل طبيعىٍ كل قُدُراته على الرؤية من سَمْعٍ وتفكيرٍ ورغبْة، فسيفقد قدرَتهُ فى السيطرة على حالته الطبيعية، وبالتالى لن يسلك سلوكَ الكائنَ البشرى الحَىْ، فيصبح غيرَ قادرٍ على الخَلْقِ بصدق. والعكس بالعكس، فهو عندما يُسيطر على حالته الطبيعية، فسيكون قادرا على التشغيل الداخلى بصدق، فتفيض انفعالاته بتلقائية وطبيعية، ويَلْقى استجابةً جماهيريةً مؤكَّدةَ.

إن الاستعانة بالحِرفية الداخلية، لمعايشة شخصية ما على خشبة المسرح عملية لا يستطيع ممارستها إلا الممثل الخبير، والذى تعوَّد عليها بشكلٍ آلىْ. ولقد ذكر الممثل الشهير «توماسو سالڤينى» بأن جوهر فن المسرح يكمُنُ فى حياة الممثل المزدوجة فوق خشبة المسرح – أى فى موازنته بين الحياة الواقعية والعرض.

كما قال بأن الممثل يعيش فوق خشبة المسرح، ويبكى، ويضحك، ولكنه لا يكف عن مراقبة دُموعِهِ وضحكاته.

١٤ - نقل الهدف الأعلى والعمود الفقرى للفعل:

لكل مسرحية فِكرة رئيسية وهدفٌ رئيسى، وعلى الممثلين مع المخرج نقل وتقديم هذه الفِكرة وهذا الهدف إلى جمهور المتفرجين.

ويُطلق استانسلافسكى على إشاعة الفكرة الأساسية (الهدفَ الأعلى)، ويعتبره غايةَ كُلٍّ عرض. وإذا لم يعرف كُلُّ ممثلٍ فى المسرح مسؤوليته فى جعل هذه الفِكرة حية من خلال دوره ومن خلال كُلِّ تفصيلةٍ من تفصيلات المسرحية من البداية إلى النهاية، فإن دورَهُ، بل كل المسرحية يضطرب.

إنَّ تتبع الممثل للخط المنطِقىِّ المنظم لدورِهِ من بداية المسرحية إلى نهايتها. هو (العمود الفِقَرِىِّ للفعل) على خشبة المسرح. وإذا كان الخط واضحا فى ذهن الممثل فسيساعده ذلك على اتباع الطريق الصحيحِ نحو إبرازِ الهدفِ الأعلى.

١٥ - الإبداع الداخلى:

يضع استانسلافسكى مسؤوليةَ اكتشافِ أكثر تأثيرا فى التشغيل الطبيعى للمواهب الإنسانية على الممثل، ويطالبه باستخدام هذا العنصر إلى أقصى حَدٍّ مُمكن. ومن ثَمّ، فإن بقية العناصر الأخرى لِلحَرفية ستشترك مع هذا العنصر اشتراكا آليًا، حتى يصل الممثل إلى حالة الإبداع الداخلى، فتفيض انفعالاته تلقائيا.

إن الممثل الذى يعيش بوصفه كائنا بشريا حيًا عن طريق حِرْفية المنهج، يستطيع الإبداع فى طبيعية وبلاوعى، وفى تلقائية، فيقدم بذلك عرضا جديدا مُلْهَمًا.

١٦ - كيف يُطّور الممثل كُلَّ قُدُراته التعبيرية:

وسائل تعبير الممثل هى: الوجه، والصوت، والحركات الانفعالية. والممثل الناجح هو القادر على حَمْلِ مُشَاهديه على الاهتمام بهذه الوسائل المُعبِّرة، والتأثير فيهم إلى أقصى حَدٍّ ممكن. فقد يكون فى حركة خفيفة من الرأس، أو الأصابع، أو تغييرٍ فى اتجاه النظر، خيرُ تعبيرٍ عن معايشته للحياة الداخلية للشخصية المسرحية.

ولا تتوقف قيمة عرض الممثل على قدرته على الإبداع الداخلي للدور الذى يمثله فحسب، وإنما تتوقف أيضا على التجسيد الحِسِىّ لهذا الدور. إنّ سوء التعبير الداخلي عن الدور قادر على تشويه المفهوم العميق للكاتب المسرحي.

ووسائل تجسيد الحياة الداخلية للشخصية عند الممثل هى الأعضاء البدنية الحساسة السريعة الاستجابة، والصوت المُدرَّب المصقُولُ القادرُ على التعبير فى دقةٍ وسرعة.

ولقد كان استانسلافسكى يؤمن بتدريب جِسْم الممثل لجعل الحركات طبيعية ورشيقة، ومعبرة تعبيرا خارجيا صادقا.

كما كان استانسلافسكى يرفض استخدام الحركات لمجرد أنها رشيقة أو تشكيلية، وإنما كان يُطَالب بأن تعكس الحركة تجربةً داخلية، وعندئذ تصبح هادفة، ومنطقية، وصادقة.

إن تدريبات الرقص اليومية، والباليه، والسلاح، والحركات التشكيلية، والأكروبات من ضروريات الممثل التى تُكسب أجهزته البدنية الملاءمة لممارسة التمثيل. كما أن فى الدروس المنتظمة للصوت والنُطق، خير معين للتعبير بصدق، والنطق بوضوح، والكلام فى طبيعية ولُيونة، كما سيصبح الممثل قادرا على الهمس المسموع فى كل مكانٍ بالمسرح.

١٧ - إضافة عوامل التنويع والتضاد والتكوين:

وأخيرا، يطالب استانسلافسكى الممثل بضرورة الفَصْلِ فى وضوح بين وجهة نظره الشخصية فى الحياة، وبين وِجَهةِ نَظرِهِ كممثلٍ أثناء بنائه للشخصية.

وإذا نجح فى هذا الفصل، فإنه سيدفع الأهداف المهمة إلى الوضوح، ويجذب الأهداف الأقل أهمية إلى مستوىً ثانوى، وبهذا يضيف إلى المسرحية عوامل التنويع والتَّضاد، والتكوين والتظليل إلى المناطق المختلفة فى دوره الذى يُمثله.



تظهر حرفية الممثل وقدرته على الخلق والابتكار فى
تحويله قصة المسرحية. إلى واقع فنى منظور مستغلا كل
جزئية فى جسده



لقد لعب فنانى الميم والبانتومايم دورا عظيما فى رقى
الحركة المسرحية فى جميع بلاد العالم بما يملكون من
قدرات تعبيرية متميزة

الباب الرابع

أهم أساليب التمثيل في العالم

الفصل الأول

- فن التمثيل.
- التعبير (الصورة الصوتية - الصورة المرئية).
- فهم طبيعة الحركة.
- القناع.
- تنوع الإيقاع.
- الكلاسيكية والواقعية فى فن التمثيل.
- هل عمل الممثل حرفة أم فن؟.
- الصوت.
- الحركة.
- العلاقة بين الممثل والشخصية.

لكى نتحدث عن (نظريات التمثيل) يقتضينا الأمر من الناحية المنهجية أن نتناول بتحليل عنصرين رئيسيين لفن التمثيل، والمدارس أو المناهج أو الأساليب التى حَكَمت هذا الفن وتحكُمه على مرّ العصور.

أولا: فن التمثيل

هو فن المحاكاة من حيث الأصل، محاكاة الصغار للكبار، أو محاكاة الإنسان للطبيعة فى كافة تفاصيلها، وأيا كانت نشأة هذا الفن، وأيا ما كانت دوافع الإنسان إلى اكتشافه والتمسك به إلى درجةٍ وصلت به اليوم إلى مستوى المؤسسات الاجتماعية والتثقيفية، والترفيهية، والاقتصادية، فإن الذى يَهُمنا هنا هو التوصل إلى ماهية هذا الفن. سنحاول التعرف عليه من خلال «الممثل»، ونستطيع أن نُعرّف الممثل بأنه الفنان – المبدع – الذى يستعين بحصيلته العلمية والثقافية وبخبرته الإنسانية، ومن خلال القُدُرات التعبيرية الذاتية التى تعهّدها بالتدريب والتطوير أن يُحّول كلمات نص مسرحى ما، من حالة التشكيلية (حالة تكوين كلمات صَمّاءَ مرسومة على الورق إلى صورة مجسدة، حيّة، نابضة أمام جمهور من المتفرجين). وعلى ذلك فإن الممثل لابد له من عديد من القدرات أهمها:

* قدرات علمية وثقافية:
* قدرات تعبيرية:

ولعلنا نستوضح بعض تفاصيل هذه القدرات إذا طالعنا بشىء من الدقة كلمات (هيجل) عن وظيفة الممثل، وقد وردت فى مؤلَّفةِ (دروس فى علم الجمال Esthetique Cours d') عن الممثل، بكل شخصيته، وبكل كِيانه العضوى، وصوته.. إلخ. فهو يقتحم عالم الإبداع الفنى، وهدفه الأمثل هو التواؤم بشكلٍ كاملٍ مع الشخصية التى يُجسّدها... ويجب أن تتجه طبقات صوته وطريقة إلقائه وإشاراته، وأوضاعه الجسدية، وبوجه عام كل المظاهر الخارجية والداخلية إلى تحقيق صورةٍ أصليةٍ تتطابق مع دَوْره. إن الممثل فى الواقع كإنسان حَىْ، ينطوى على أصالةٍ تعبيريةٍ طبيعيةٍ عنده. وهو يلجأ إلى

توظيف هذه الأصالة، إما عن عاطفة عامة أو نَمَطٍ معروف، وإما فى التواؤم مع الملامح الدقيقة للشخصية التى رسمها الشاعر (الكاتب)، ويستطيع بهذا التوظيف أن يواجه كافة الشخصيات التى تدخل فى عمله. ونستطيع أن نستخلص من كلمات (هيجل) أن عمل الممثل لا يقصر على التواؤم المادى مع الشخصية الفنية، بل يتجاوز ذلك إلى التواؤم الفِكرى والنفسى والاجتماعى... إلخ.

فوظيفة الممثل إذًا سواءً كان أداؤه عن طريق الكلمة المنطوقة أو وسائل الأداء الأخرى كالرقص وأشكال التعبير الصامت: الميم والبانتوميم، هى التفسير الكامل للنص، كتعبير اجتماعى لا فردى.

ولكى يحقق الممثل هذه الوظيفة ذات الأبعاد الإنسانية للفن، فإنه يلجأ إلى وسيلتين رئيسيتين، هما التعبير والإيقاع.

١ - التعبير: (Expression)

وهو قدرة الممثل بالموهبة وبالتدريب على تجسيد الكلمة أو لحظة الصمت، والحركات المسرحية فى المَشَاهِد، المتتابعة. أو فنون اللَّعب بالصوت وبالحركة وبالإيماء، التى يلتقى من خلالها بالمتفرج، لقاءَ حياةٍ نابضة حول كلمةٍ عامةٍ، نابعةٍ من نص الكاتب (وقد يكون الكاتب هو الممثل نفسه، كما فى حالة المسرح المُرتَجَل).

وعلى هذا فإن التعبير يتضمن عنصرين أساسيين:

الإلقاء: الصورة الصوتية (Declamation).

والإيماء: الصورة المرئية (Mime and pantomime).

(أ) الصورة الصوتية:

وقوامها الصوت الإنسانى، ويقوم على عنصرين: مَخَارِجُ الحروف، وهذا عنصر ميكانيكى، وإن كان يختلف بالنسبة للممثل عنه بالنسبة للإنسان المطُلق، من حيث أن الحوار العادى، فهو فى خَضِمِّ الحياة لا يتبع بالضرورة القواعد العلمية الدقيقة التى يجب على الممثل أن يخضع لها جُملة وتفصيلا، ثم الإحساس الجمالى والتفصيلى بالمعنى العام والخاص للكلمة وللموقف أو الحدث. وإذا كان هذا المعنى فى الحوار اليومى فى الحياة الطبيعية يتأتى بطريقة تلقائية نابعة من تأثر الجهاز النفسى والعصبى ميكانيكيا بالحدث الطبيعى كَرَّدٍ للفعل، فإنه فى أداء الممثل يحتاج بالضرورة إلى دراسة تفصيلية وتشريحية لخطة الصوت من حيث: الطبقة، والحجم، واللون، بما يحقق التجسيد الصادق للخطة الدرامية عند المؤلف.

وبالنسبة لطبقات الصوت فإن من الملاَحظِ أنها تقريبية بالنسبة للممثل (حادية، ومتوسط، وغليظ)، بقدر ما هى محددة تحديدا علميا دقيقا عند المغنى والعازف. بل إن فنانى الغناء يُقسَّمون إلى فئات بحسب قدراتهم الصوتية (سوبرانوا - متسو سوبرانوا - ألطوللإنات - تينور - كونتر ألطو - باصو للذكور).

والأرجح أن الممثل الإغريقى كان يتبع التأصيل الموسيقى للصوت، حيث كان يُؤدَى بطريقة أقرب إلى الغناء، ويظهر ذلك واضحا بقراءة كبار شعراء الإغريق (إسكيلوس وسوفوكل ويوربيدز).

ويذهب بعض رواد المسرح إلى أن إخضاع الأداء التمثيلى للقواعد الموسيقية تجعل الثمانيةَ وحدةٍ أساسية للصوت الفنى (دو – رى – مى – فا – صول – لا – سى – دو) تتكرر صعودا أو هبوطا حسب القُدرة الطبيعية للصوت، وهذا راجع بالدرجة الأولى إلى افتقار الممثلين والمخرجين والجمهور إلى هذه الإمكانية، بسبب عدم دراستهم للموسيقى. على أننا نلاحظ فى هذا المجال ظاهرتين تدعوان إلى التفاؤل:

١ – إن الفنون الشعبية أقرب إلى استعمال التقسيم الموسيقى للصوت، لأنها تقدم نوعا مُركَّبًا من العروض، يدخل فيها الأداء الدرامى، والأداء الغنائى، والأداء الراقص.

٢ – إن المدارس الحديثة للمسرح تحاول التوصُّل إلى الفنان الشامل (الذى يجيد التمثيل والغناء والرقص والعزف).

ويجدر بنا أن نلاحظ هنا أن الصورة الصوتية فى الأداء الدرامى تختلف اختلافا جوهريا فى عالَمَىْ التراچيديا والكوميديا حسب نوعية كل من العَالَمَيْن (ويمكن أن ننتبه إلى الفرق إذا قارنا بين نوعين من الفن التشكيلى: التصوير (الرسم) والكاريكاتير.

(ب) الصورة المرئية:

وقوامها ما يصدر من الممثل من تصرفات عضوية إرادية (بالتناقض مع ردود الفعل اللاارادية فى كثير من الأحيان فى الحياة اليومية)، مستغلا قدراته العضلية والنفسية والعصبية.

والصورة المرئية للأداء هى صورة تركيبية تتضمن ثلاث عناصر رئيسية:

الحركة Movement والإشارة Gesture والقناع Mask.

بالنسبة للحركة

يحتاج الممثل إلى دراية متأنية لعلم التشريح، وبوجه خاص للمجموعة العضلية التى يجب أن يحكُمَها ويدربَها لتكون له القدرة على التحكم فيها، توصلا إلى التعبير الحركى عن جزء هام وأصيل من فنه، ولا شك أن القيمة الحقيقية لأداء الممثل تتوقف إلى حد كبير على قيمة تعبيره الحركى بالإضافة إلى قيمة تعبيره الصوتى.

ونحن نعلم أن الحركة فى المسرح تلخيصٌ وتكثيف للحركة اليومية، كما أن فن المسرح نفسه تكثيف لهذه الحياة فى مساحة زمنية ومكانية شديدة المحدودية بالنسبة للزمان والمكان فى الطبيعة. ولهذا فإننا نُخضع الحركة فى المسرح للفلسفة الخاصة التى يقوم عليها، بحيث أننا قد نستعيض بالخُطوة الواحدة عن رحلة موغلة فى الطول زمانا ومكانا. ولقد نجح المتخصصون فى فن التعبير الصامت (mime) فى تحقيق الحد الأقصى من التكثيف، بحيث يستطيع الواحد منهم أن يُوهِمَك بأنه قد عَبَرَ المحيط عائما، بينما هو ثابت فى مكانه. والأصل فى الحركة انتقال الكتلة الجسدية كاملة، إلا أنها كثيرا ما تتم عن طريق تحريك العين مثلا. وإذا كانت الحركة تعنى بالدرجة الأولى عبور الزمان والمكان، فإن الإشارة أو الـ gesture تُعبِّر بالدرجة الأولى عن رَدِّ فعلٍ نفسى أو عصبى لفعل ما، سواءً كان هذا الفعل كلمة أو خبرا أو مجرد خاطر. والإشارة فى الواقع لُغة تُعبِّر عن العواطف والأحاسيس وتجسّدها. ونحن نلاحظ فى حياة المجتمعات الإنسانية اختلافات كبيرة فى استعمال الإشارة، فشعوب البحر الأبيض المتوسط مثلا يَصْحَبُون كثيرا من تعبيراتهم بالإشارة، بينما شعوب أوروبا الشمالية بعكس ذلك مُقلّون فى اللجوء إلى الإشارة.

وأيا ما كان اهتمام الممثل بطباع الشعوب فى أدائه، فإن الإشارة عنده يجب أن تكون لازمة ولا يمكن الاستغناء عنها، بمعنى آخر يجب أن يكون لها معنىً مُحدّدا تقصرُ الكلمة عن أدائه، كما يجب أن تتفق تماما مع المعنى دون أن تعطى معنىً آخر، وأن تتم فى اللحظة المناسبة تماما للتعبير عن هذا المعنى، وهى فى الواقع حركة وحَدَثٌ فى آنٍ واحد.

القِنـــاع

أو الانعكاس العام للمعنى على الوجه وهو (نوع من الإشعاع النفسى الذى يتجسد على الوجه). وبمعنىً آخر: هو الانعكاس الانفعالى العام على الكتلة العضوية للممثل، بما يعبر فى الواقع عن الوضع النفسى والانفعالى الداخلى العام. ولقد لجأ لويچى بيرانديللو إلى هذا المعنى عندما أطلق على جانب كبير من أعماله المسرحية (الأقنعة العارية). ونحن نعلم أن المسرح الإغريقى والمسرح الرومانى وغيرهما قد لجئوا إلى استعمال أقنعةٍ صناعيةٍ تُركّب على وجه الممثل - وأحيانا على الكتلة الجسدية كلها أو بعضها - لأسبابٍ فنية مختلفة، نابعةٍ من طبيعة كل مسرح على حِده.

ولقد ساعدت دُورْ المسرح المقفلة التى حدّدت المسافة بين المتفرج وخشبة المسرح على الاكتفاء بالتعبيرات الطبيعية لوجه الممثل، مع الاستعانة بفن الماكياچ لتحديد الملامح الرئيسية.

على أن المسرَحَيْنِ اليابانى والصينى - التقليديان بوجه خاص - مازالا يلجآن إلى استعمال الأقنعة الصناعيَة، وكذلك لجأ إليها بعض كُتّاب المسرح ومخرجيه المعاصرين.

ولعلنا، بعد هذا التفصيل لطبيعة الحركة والإشارة والقناع، ندرك أنها ليست عناصر مستقلة قائمة بذاتها، بحيث يمكن أن يقوم عنصرٌ واحدٌ منها بالتعبير الكامل. إنها تفاصيل صورة متكاملة وهى ما سميناه بالصورة المرئية التى تتعاون كل عناصرها على التكثيف والتوضيح والتجسيد، بتَعَدُّد تنوير الكلمة بمعنييها المادى والمعنوى، أو الخارجى والداخلى. ونفس الشيء يجب أن يُقال بطبيعة الحال عن تفاصيل الصورة الصوتية: الطبقة الصوتية، والحجم، واللون.

وعندما نتحدث عن الصياغة الحركية للممثل، نرى أن الرقص فن متكامل يقول الكلمة دون أن ينطِقها، بل إنه غالبا ما يكون أبلغ فى التعبير عن الكلمة، وإن كان بطبيعة الحال يستعين بنصٍ موسيقى كبديل عن النص اللغوى. والذى يهمنا هنا هو الإشارة إلى وشائج القرابة بيْن الأداءً الحركيِ للممثل وأداء الراقص، ويقول ليون موسيناك Le'on Moussinat أحد مشاهير مُنظرى المسرح فى فرنسا: «وربما نستطيع أن نقرِّر أن الرقص هو التعبير الدرامى الأول للإنسان».

٢ - الإيقاع: Tempo-rhythm

يقولون إن المسرح هو فن حساب الزمان والفراغ، ومعنى ذلك أن الفراغ الذى يجرى فيه التعبير والتجسيد فوق خشبة المسرح يَحُدُّه عاملان: عامل حساب الأبعاد المكانية (الأفقية والرأسية). ولهذا فالفراغ ينبعُ من الحركة الدائبة للممثل أو لمجموعة الممثلين. كما ينبعُ من الخطوط والمساحات والكُتَلِ التى تشارك فى تقديمها فنون الديكور والأزياء والإكسسوار والإضاءة، وكذلك عاملَ حساب الأبعاد الزمنية وهو ما يُعرف بالإيقاع.

ونستطيع أن نُعرّف الإيقاع فى المسرح، بأنه العلاقة الزمانية بين مجموعة الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح خلال عرضٍ مسرحى واحد. ولقد ذهبنا إلى استعمال كلمة (الأحداث) هنا لتكون شاملةً لكل ما هُو حركة أُو صوتٌ بشرىٌّ أو غير بشرى، وقد تكون الحركة الصادرة من الممثل، أو من قطعة ديكور، أو صوت منبعثٌ من الممثل، أو من مؤثرٍ صوتى، أو من آلة عزف موسيقى.

وهناك إيقاعٌ يحكُمُ العرض كَكُلْ، ذلك هو الإيقاع العام. وإيقاعٌ يحكُم فصلا أو مشهدا، أو عبارةً من عبارات الممثل، وذلك هو الإيقاع الخاص.

وعلى هذا فإن الإيقاع لا يرتبط فقط بلعب الممثل صوتا وحركة وإيماءً، بل يرتبْط أيضا بالخطوط الأساسية والتفصيلية للمخرج mise.en scene بما فى ذلك توقيت خروج ودخول الممثلين وعلاقاتهم مع العناصر التشكيلية والتعبيرية الأخرى للعرض المسرحى.

ومن المُسَلَّم به أن الإيقاع يمنَحُ العرض المسرحى كثيرا من مُقوِّماته الشخصية، وأنه يكفى أن يختل الإيقاع لكى يختل العرض، إلى درجة قد تنقله من عالم التراجيديا إلى عالم الكوميديا أو العكس.

ويكفى للتدليل على ذلك أن تُجرى تسجيل إحدى سيمفونيات بتهوفن على سرعة غير سرعتها لكى تتحقق من ذلك.

المدخل:

يجدر بنا أن نواجه معا ببحثنا فى مدارس فن الأداء التمثيلى الأساليب والمناهج والنظريات التى حَكَمَت هذا الفن على مر العصور. ونستطيع أن نقّرر منذ الوهلة الأولى أن مذاهب فنون الأداء هى تيارات حضارية تسير فى نفس المجرى الحضارى الذى تسير فيه فنون الآداب والفنون التشكيلية، بل إنها تتأثر بمناهج السلوك العام، وبالتطور الصاعد لعلوم الإنسانية (ويكفى أن نشير هنا مثلا إلى ما أدخلته الإذاعة الصوتية والمرئية على فنون الأداء من تعديلات جوهرية).

وللتمييز بين المذاهب (التيارات) من ناحية، والمناهج من ناحية أخرى، نقول إن المقصود بالمذهب (الحركة الفنية التى تحكم الآداب والفن فى حِقبة زمنية ومكانية فى تاريخ الإنسانية)، لاعتبارات نابعةٍ من طبيعة الاحتياجات الاجتماعية والفكرية لتلك الحِقبة. فالمذهب الكلاسيكى مثلا قد ساد الحضارات القديمة الإغريقية والمصرية والأشورية والبابلية والرومانية وإن تردَّد بعد ذلك فى فترات بَعْثٍ جديدٍ كما حدث فى عصر النهضة. وعلى ذلك فإن المذهب، هو تيارُ اتجاهٍ موضوعى، يتصل بالمعطيات الموضوعية للمجتمع الإنسانى فى اللحظة الحضارية.

أما المنهج، أو الأسلوب، أو الدراسة، أو الطريقة، فإنها تيارات حضارية أيضا، ولكنها نابعة من اجتهاداتٍ وآراءَ شخصية مرتبطة بمعتقدات رائد من رواد الحركة الفنية، فتقول مثلا (مدرسة أو منهج ستانسلافسكى)، ومدرسة أو منهج چاك كوبو، ومدرسة أو منهج أو أسلوب برتولد بريخت.

وقد تكون مدرسة رائد من الرواد كلاسيكية أو واقعية أو رومانتيكية (أى تابعة لتيارٍ عام من التيارات الحضارية)، وعلى هذا فإننا نستطيع أن نُدرج أندرية أنطوان رائد المنهج الطبيعى فى المسرح الفرنسى، وقسطنطين استانسلافسكى رائد الاتجاه الواقعى الفرويدى تحت راية المذهب الواقعى. كما نستطيع أن ندرج چاك كوبو وچان أنَوى وتوفيق الحكيم فى جانب كبير من أعماله تحت راية المذهب الرمزى أو الفلسفى. وعلى ذلك فإننا نجد فى تطوير فن الأداء التمثيلى منذ المسرح الإغريقى نفس هذا التقسيم.

فهو يتبع تطور المذاهب منذ الكلاسيكية القديمة، مرورا بالرومانتيكية، فالواقعية، فالتأثيرية، فالتعبيرية، فالواقعية الحديثة. وإذا أردنا أن نتقرب من انعكاسات هذه المذاهب على أداء الممثل، فإننا يجب أن نَتَّبع السمات التى طبعتها على فنون الآداب – والأدب المسرحى بوجه خاص – وعلى الفنون التشكيلية.

كما أن هذا التطور قد تأثر بعديدٍ من رُواد الإخراج والتمثيل المسرحى فى عصرنا ابتداءً من ظهور المخرج بمعناه المعاصر. ونستطيع أن نستقرىء هذه المناهج الشخصية التى تتراوح بين الكلاسيكية والواقعية، إذا طالعنا تاريخ الإخراج المسرحى المعاصر ابتداء من استانسلافسكى وحتى برتولد بريخت. وسنجد أن هذه المناهج تقترب من المذهب الواقعى بقدر ما تأخذ فى اعتبارها التفاعل مع المجتمع وقضاياه، وتبتعد عنه لتقترب من المذهب الكلاسيكى بقدر ما تأخذ فى اعتبارها بالدرجة الأولى جماليات الصياغة. ولا شك أن هذا التطور يتأرجح بين اتجاهين فلسفيين: أولهما اتجاه التَّقمُّص أو الإندماج، ومعناه أن الممثل يعتنق الشخصية الفنية اعتناقا تاما – داخليا وخارجيا – على حساب شخصيته الطبيعية الذاتية. وثانيهما اتجاه الصياغة الفنية، ومعناه أن الممثل مع احتفاظه بكل مقوماتٍ ذاتية يقدم للجمهور لَحْنًا على آلة موسيقية، أو كالمُصَوِّر والنحَّات عندما يقدمان عملا فنيا تشكيليا مع فَارِقٍ واحدٍ أساسى، هو أن العازف والفنان التشكيلى يستعينان بأدوات خارجية، بينما يتخذ الممثل من مقوماته الفيزيقية والنفسية والعصبية مادة أساسية لصنعته الفنية.

ويتبع التقسيم الأخير تقسيم موازٍ لمدارس التمثيل إلى:

مدرسة الأداء الخارجى، ومدرسة الأداء الداخلى:

الكلاسيكية الواقعية فى فن الممثل

كيف ومتى يُحدّد الممثل أسلوب أدائه؟:

فى دراستنا لتاريخ الأدب وتاريخ المسرح (أدبا وعروضا)، نتعرف على نوعيتين رئيسيتين تحكمان عالم الكلمة وعالم الفن التشكيلى على مدى التاريخ، وقد اتفق المنظّرون على تسمية هاتين النوعيتين بالمذهب الكلاسيكى، والمذهب الواقعى. وقد نشتم رائحة القِدَمِ والعَرَاقة، ونستنشق عَبَقَ التاريخ، إذا ما ذُكرت أمامنا كلمة الكلاسيكية، بل إن هذه الكلمة توحى إلينا بكثيرٍ من العظمة، وتتجسد أمامنا فى كثير من القيم الجمالية الراقية، التى تستبعد الرخيص والقبيح، ولا تفتح له الأبواب. كما أننا إذا ذكرنا كلمة الواقعية، تنعكس فورا وتلقائيا على مرآة حياتنا اليومية بكل ما فيها من خير وشر أو من قُبح وجَمال.

ومع ذلك فَمِن المؤكد أن هذا التقسيم المنهجى لا يرتبط بالضرورة بفكرة القِدم والمعاصرة، بقدر ما يرتبط بطبيعة العمل الأدبى أو الفنى ذاته، ذلك أن الاتجاهات الحضارية تفرض تقلُّبات متتالية بين المذهبين. فإذا كانت حِقبة التراچيديا والكوميديا الإغريقية والرومانية تندرج تحت راية الكلاسيكية، فإنهما تتضمن مع ذلك وَمَضَاتٍ واقعية.

(قارن مثلا بين مسرح، إسكيلوس، وسوفوكل من ناحية، ومسرح يوريبيدز من ناحية أخرى، ثم قارن بين الطبيعة الشاعرية والجمالية بمقاييس أرسطو عند كل هؤلاء، وبين التفاصيل الدقيقة للحياة الإنسانية اليومية فى عالم الكوميديا الكلاسيكية عند أرسوفانيز وبَلَوْتُس).

ثم إننا نعلم على سبيل التحقيق، أن الكلاسيكية لم تقتصر على تلك المرحلة الحضارية الموغِلة فى القِدَم، بل إنها تُبعث من جديد فى عصر الأحياء والنهضة، فى عالم راسين وكورنى وموليير، وفى عالم كالدرون دى لاباركا.

ونستطيع أن نكتشف أيضا فى أعمال الكلاسيكية الجديدة نَبَضَاتٍ من واقعِ حياة الإنسان فى ذلك العصر الذهبى، وواقع حياة الإنسان على مدى الأزمان... أُنظر مثلا ذلك الصدق الإنسانى فى عرض موليير لكثيرٍ من شخصياته الخالدة كالبخيل أو عدو البشر.

ومع ذلك فهؤلاء جميعا ينتمون إلى إطار الكلاسيكية. وما نقوله عن هذه الحِقب الذهبية، نستطيع أن نُحققه أيضا فى المسرح الحديث، ذلك أنه إذا كان لكل عصر مذهبه، فإن المذاهب مَتعاصرةٌ دائما.

ونستطيع أن نستنبط من ذلك:

أولا: إن تصنيف نصٍ مسرحيٍ ما، لا يرتبط بالضرورة بطبيعة عَصرِه.

ثانيا: أن ما يُعتبر اليوم كلاسيكيا، يمكن أن نكتشف فيه عددا من سمات الواقعية.

ثالثا: أن العِبرة فى تقرير أسلوب الأداء عند الممثل، هى بطبيعة الحال مرتبطة بطبيعة ذلك النص، فى اللحظة التاريخية التى يتم اختيارها للتعامل مع هذا النص.

رابعا: أن المخرج والممثل ومعهم الإطار التشكيلى لا يستطيعون أن يحكموا على عملهم بالاخْتِناق فى إطار مذهبٍ من المذاهب بمجرد اختيار النص، بل يتقرر ذلك من خلال عملية الدراسة والتحليل والفهم والتحليل الأدبى والتاريخى والجغرافى.... إلخ، وهى عملية اختبارٍ طويلة تستغرق الجانب الأكبر من فترة التدريبات.

ومع ذلك هناك الكثير من الكُتّاب، ومن النصوص المسرحية، ما لا نستطيع أن نخضعه للاجتهاد الشخصىِ للمخرج أو للممثل، وخاصة إذا كان النص قد تم تصنيفه عن طريق فلاسفة الفن ونُقاده، إلا إذا نجحنا فى هَدْمِ ذلك التصنيف بأسانيدَ علميةٍ نابعة من النص ذاته.

ويتحدث جون جيلجود (الممثل المخرج الإنجليزى المعاصر) عن أسلوبه فى الإِخراج، وبوجه خاص فى الاقتراب من النص قائلا: «وإنى لأجد من الصعوبة بمكان، أن أُشغل نفسى بتفاصيل العمل قبل أن أبدأ العمل مع مجموعة الفنانين والفنيين. ولم

أستطع الاقتناع يومًا ما بأن استعدادات وتجهيزات كاملة ودقيقة، يمكن أن تكون صحيحة إذا اتخذت قبل بداية العمل، ذلك أنه حتى اليوم الذى تلتقى فيه المجموعة المسرحية المُشَاركة فى إعداد المسرحية وتبدأ العمل، فإن أية تَنظيرات أو تخطيطات على الورق لن تكون أكثر من نوع أحلام اليقظة».

وإذا كان جيلجود يتحدث هنا بالدرجة الأولى عن عمل المخرج، فإن الأمر صحيح أيضا بالنسبة للممثل، فهو لا يستطيع أن يضع لنفسه منهجا ثابتا فى كل أدواره، ويمكنه أن يُقرِّر عندما يُمثِّل دورا فى مسرحية، أن يختار بشكل مُسْبَق المذهب الذى سيخضع له أداؤه فى ذلك الدور. وإذا كان المخرج – كما يقول جيلجود – يحتاج إلى عدة قراءات واعية للنص قبل أن يجلس إلى مجموعة الممثلين، ثم يحتاج إلى مرحلة دراسة ومناقشات طويلة معهم قبل أن يضع خطةَ ومنهجَ عمله، فإن الممثل أيضا – وبالضرورة – يحتاج إلى نفس هذه المراحل، وإلى نفس هذه الأبحاث والمناقشات، بل وإلى الكثير من التجارب والمحاولات، قبل أن تُحدَّد لعينيه مَعَالِمُ هذا المنهج.. وقبل أن نتعرض لطبيعة ومعالم كل من الاتجاهين الكلاسيكى والواقعى فى أداء الممثل، يجب أن نتعرف بشكل أقرب إلى الدِقَّة العلمية، على طبيعة عمل الممثل: هل هى حِرْفة أم فن؟!

هل عمل الممثل حِرفة أم فن؟!

الواقع أن طبيعة عمل الممثل تكشف عن قدر كبير من التعقيد والتركيب، إلى درجة أن أولئك الذين يحترفون التمثيل، ويستطيعون أنْ يحافظوا على توازنهم فترة طويلة، قليلون. إن التمثيل حِرْفة وفنٌ فى آنٍ واحد، ولذلك لا يعمل بها إلا أولئك الذين حَبَتْهُم الطبيعة بدرجة عالية من الذكاء والقدرة على التأثر والتأثير، والعلم، والاستنتاج، والتحليل، والتكيُّف الاجتماعى، والفن، وكل هذا فى مجموعة يمكن أن نطلق عليه (الموهبة).

أما النجاح فهو أُمْر ضرورى لاستمرار الحركة واكتساب الخبرة حِرَفِيًا وفنيا، والذى يُعتبر من القضايا التى تستلزم من الممثل وَعْيًا وحسابا كبيرين خلال فترات حياته، فهو مثلا – وبحكم التطور الطبيعى – يجب أن يُحسن اختياره للدور المناسب فى كل مرحلة من مراحل حياته، وهو أيضا يجب أن يَعْقِد موازنةً دقيقة بين مستواه الفنى (وبالضرورة سُمْعته الفنية عند الجماهير)، وبين مصالحِهِ الاقتصادية فى مجال الحِرْفة.

وفن الممثل فنٌ ذاتى (فردى) بالضرورة، يصعُب تلقينه، ويحتاج إلى التمكُّن من التِقَنيّاتِ العالية، وإلى أجهزةٍ عُضوية ونفسية وعصبية قوية، غنية بإمكانيات التعبير.

والممثل يحتاج بالضرورة إلى جمهورٍ يُشاركه فى الاستمتاع بهذه الحِرفة، ويحتاج أيضا إلى أن يحتفظ بهذا الجمهور، وإلا انضَم إلى قائمة الممثلين السابقين.

ولكى يحصُلَ الممثل على هذا الجمهور، يجب أن يكون بارزا، وأن يكون جديرا بشد انتباه الجمهور خلال عروضٍ مسرحيةٍ متتابعة طيلة حياته.

ويترتب على ذلك أن الممثل ليس فقط من يتمتع بالموهبة، فإن كثيرا من المواهب تَضِلُّ طريقَها وتتوقف عند نقطةٍ قريبةٍ من بداية الطريق، لأن الموهبة وحدها لا تُفيد.

إن الممثل آلةَ عزفٍ حَيّة، ولذلك فهو يحتاج كأىّ آلةٍ إلى حُسن الصناعة والصياغة، وإلى كثيرٍ من العلم بتِقَنيات هذه الآلة، ووسائل صيانتها وتدريبها على الوجه التالى:

١ - الصوت

من المنطقى أن يملك الممثل صوتا طبيعيا قويا، سليما، مُعَبرا، وأن يُدرِّبه بحيث يصل إلى مستوَىَ يَشُدُّ الآذان: (راجع صعوبة البرامج التعليمية والتربوية التى يحتاج إليها مغنوا الأوبرا)، فلا يكفى الممثل أن يُصدِر أصواتا تُعبِّر مجرد التعبير عن حاجاته - شأن الإنسان فى الحياة اليومية - فى اللحظة المناسبة، ولكن عليه أن يعرف أن الأصوات الصحيحة تُعبِّر تطبيقا عن كثير من ظروف الشخصية التى يُمثِّلها - تفصيلا وإجمالا - وبالتوافق مع مجموعة الشخصيات (الممثلين) التى يُمثِّل معها، بشرط أن تصل هذه الأصوات إلى آذان الجماهير دون أن يفقد الصوت مقوماته الحيوية. وعليه أيضا أن يكتسب القدرة على ضبط الإيقاعات المختلفة، حتى يُصاغ صوته فى قَالَبٍ ذى طبيعة موسيقية. وعليه بعد كل ذلك أن يمنح صوته، مَنْطِقا ومعنىً واضحين. وعلى ذلك فإن صوت الممثل يجب أن يُلبى احتياجات اللُّغة، واحتياجات الدراما فى آنٍ واحد، بحيث أنك إذا قارنت بين تسجيلٍ صوتى لنفس الجملة فى عرضٍ مسرحى، وجدت فروقا كثيرة بين الطبيعة التلقائية للتسجيل الأول، والطبيعة الصياغية أو التقَنية للتسجيل الثانى، من النواحى العضوية والعاطفية والفكرية، فى قَالَبٍ من صدق الإحساس والتعبير.

٢ - الجسم

من المنطقى أيضا أنه يجب أن يكون يكون للممثل جسم صحيح يتم تدريبه بحيث يستجيب لكافّة متطلبات دوره، وهذا يحتاج بالطبع إلى كثير من مجرد اللّياقة الطبيعية والبدنية اللازمة لِلْمِهَن الأخرى، فالممثل يجب أن يعرض على الجمهور كثيرا من ألوان التعبير العُضوى، سواء بالكُتلة الجسدية كاملة، أو بقناع الوجه، أو بالإشارات المختلفة، فى إطار جَمَالِىّ وتشكيلى مُتوازن، دون مبالغات أَو تشنُّجات، محافظا دائما ومنضبطًا وقد تدرَّب عليه مسبقا، سواء اتفق أو اختلف إيقاع الصوت.

وكما قلنا بالنسبة للصوت، فإن هناك أيضا لُغة يومية للحركة والإشارة، وعلى الممثل أن يُبدع هذه الحركات والإشارات الشاعرية الجميلة تماما، كما يُبدع الشاعرُ كلماته، وكما يُبدع العازف ألحانه. أليس هذا هو السبب الحقيقى فى أن كبار الممثلين المبدعين يستحوذون على إعجاب الجمهور وتصفيقه بمجرد دخولهم إلى خشبة المسرح، قبل أن ينطقوا كَلمةً واحدة؟!!

إن سيطرة الممثل على حركته العضوية، تُفيده فى حاجته إلى المحاكاة، ذلك أن الممثل المدرَّب تدريبا أقرب إلى الإبداع، يستطيع أن يلاحظ السلوك العضوى للإنسان العادى فى الحياة اليومية ملاحظة موضوعية، وأن يتعرف على نِقَاطِ الارتكاز فى التعبير عن الصدق، وأن يتوصل إلى صياغة هذه التفاصيل، توصلا إلى مزيد من محاكاة الحقيقة.

ننتهى من هذا التحليل إلى أن عمل الممثل فن يستند إلى الموهبة القائمة على الذكاء والخبرة والممارسة والإطلاع والإبداع، ولا شك أن هذا يقتضى كثيرا من الدراسة والتدريب والممارسة.

ويقودنا هذا إلى طرح سؤال بخصوص العَلاَقة بين شخص الممثل (personality actor) والشخصية الفنية التى يؤديها (character - personage).

العلاقة بين الممثل والشخصية

اتجه فن الممثل فى مراحل مختلفة من تاريخ المسرح إلى فكرة حلول الشخصية الفنية محل شخصية الممثل، وإلى أنها تتغذى على أجهزته الحيوية: النفسية، والعصبية، والعضوية، أو ما أُطلِقَ عليه عند (استانسلافسكى) فى أول مراحل تجربته الفنية (التقمُّص أو الاندماج). ولقد خَصّص استانسلافسكى جزءا كبيرا من كتابهِ المشهور (إعداد الممثل) لشرح التركيبات النفسية والفسيولوچية والعصبية لهذا التحوُّل. والغريب فى الأمر أن هذا الاتجاه يُعتبر شكلا من أشكال التخلُّف العلمى – إذا وضعنا فى اعتبارنا أن المسرح الإغريقى – قبل هذا بحوالى خمسة وعشرين قرنا من الزمان قد اعتنق منطق المحاكاة (أو التقليد).

على أن هذه القضية قد طُرحت على بساط المناقشة قبل استانسلافسكى وبعده، وانتهى الرأى فيها بصفة قاطعة، ولأسباب منطقية كثيرة إلى ما انتهى إليه دنيس ديدرو Denis Diderot فى دراسته القيّمة بعنوان (التناقض الرئيسى فى حياة الممثل، وذلك فى عام ١٧٧٣م)، حيث يكشف عن المنطق العِلْمِىّ الصحيح فى العَلاَقة بين الممثل والشخصية، حيث يقول على سبيل المثال:

«والممثل عندما يُجسد على خشبة المسرح، لحظة موت الشخصية التى يَلْعَبُها، يجب أن يضع أمام ناظريه كموديل (مُصَارِعَ الشيخوخة) الذى يعرف كيف يموت فى نُبْلٍ وعظمة وَجَمال، وبشكل يقترب من اللوحة المرسومة. إن الچست (الإشارة أو وضع حركة الجسم) عنده يجب أن تكون أكثر اتساعا، وأقل سرعة، حتى يتوصل إلى خداع الجمهور بأن تمثاله قد تضخّم، ولو من الناحية الفيزيقية».

ويتضح من دراسة ديدرو أن فن الممثل ملاحظة ابتداءً، وصياغة جمالية انتهاءً، الأمر الذى يتعارض بصفة أساسية مع نظرية التقمص والاندماج والتوحد مع الشخصية. والحقيقة أن هناك عوامل إنسانية كثيرة تمنعنا من اعتناق نظرية (التقمُّص)

من أهمها أن للممثل عَقْلاً وإرادة فرديتين منفصلتين عن عقل وإرادة الشخصية، وأن عقل وإرادة الممثل يجب أن تراقبا وتدفعا التكوين الفيزيقى والوجدانى والانفعالى للشخصية. والواقع أن إيهامنا بنظرية ديدرو فى فلسفة فن الممثل تؤدى لنا كممثلين خدمةً جليلة، من حيث أنها تمنحنا القدرة على:

١ – دراسة الظروف الاجتماعية والتاريخية والجغرافية للشخصية.

٢ – ملاحظة الحياة لالتقاط الركائز الرئيسية لمثل هذه الشخصية من النواحى الفيزيقية والصوتية.

٣ – محاكاة هذه الشخصية الواقعية، توصُّلاً إلى التجسيد الداخلى والخارجى للشخصية (تجسيد عرض لا تآخى).

وإذا كنا قد سَلَّمنا بأن الممثل هو فى الواقع نوع من الصنعة والصياغة الجمالية، فإن كُلّ الممثلين الذين تم إعدادهم إعدادا تقنيا سليما، يستطيعون أن يؤدوا الشخصيات الكلاسيكية، والشخصيات الواقعية، شريطة أن يُعطوا لكل نوعيةٍ ما تتطلبه من أسلوب. ولا شك أن الأسلوبين يختلفان ابتداءً وانتهاءً، بالرغم من أن أجهزة الممثل الأخرى، تساهمُ مساهمةً جماعيةً فى مواجهة النوعيتين... حقا إن كلاً منهما ستحتاج إلى صورة فى الترجمة النهائية تختلف عن الصورة الأخرى، ولكن مِنْهَاج الاقتراب من النوعيتين واحد، وكلاهما يحتاج بالضرورة إلى توظيف:

– الجهاز العقلانى – والجهاز النفسى – والجهاز العصبى – والجهاز الصوتى – والقدرات الحركية والتعبيرية فى جسم الممثل.

ملامح الأداء الكلاسيكى، وملامح الأداء الواقعى:

ولكى نبحث فى ملامح الأداء، يجب أن نضع فى اعتبارنا الحقائق الآتية:

أولا: إنه إذا كانت الابتكارات العلمية فى عصرنا – وبوجه خاص فيما يتصل بوسائل التسجيل الصوتِىّ والمرئِىّ – قد ساعدتنا على الاحتفاظ بتسجيلات حَيَّةٍ لأداء

الفنانين المعاصرين (صوتيا على اسطوانات وشرائط، ومرئيًا على أفلام السينما وأشرطة الڤيديو). بما يضع بين أيدينا مراجعَ مسموعةٍ أو مرئيةٍ نستطيع بسهولة أن نستدل منها على ملامح الأداء، فإننا بالنسبة للعصور الغابرة وفيما قبل هذه الابتكارات العلمية، مضطرون إلى الرجوع إلى وسائل إثباتٍ أقلّ حيوية، وأكثر تقريبية، كترُاث التصويرِ، والنحتِ بنوعية البارز والمستدير، (وبالنسبة للمسرحية الإغريقية والرومانية فإن ثروة كبيرة – لحسن الحظ من التصوير الحائطى والتصوير على الخزف، وكثير من تماثيل الفنانين، ومن الأقمشة والإكسسوارات، ما تزال محفوظة بالمتاحف العالمية، ونستطيع أن نتبين منها بوضوحٍ كافة الأوضاع التعبيرية للممثلين، وللكورس، سواءً فى التراچيديا أو فى الكوميديا).

ثانيا: إنه إذا كانت هذه التصاوير والتماثيل قد عاونتنا على تحقيق الشكل الخارجى للأداء، أو الأداء الحركى، فإن الأداء الصوتيَّ يبقى دائما – بالنسبة للعصور القديمة – سرا من الأسرار، يصعُبُ علينا التوصُّل إلى صورتِهِ التفضيلية. فإذا كان من الممكن مثلا أن نميز بين ما هو غناءٌ، وما هو أداءٌ تمثيلى (بالرجوع إلى توجيهات وملاحظات الشُّعراء على نصوصهم)، فإن التوصُّل إلى الصورة التحليلية للأداء الصوتى يُصبح موضوع اجتهاد الباحثِ العلمى.

ثالثا: إن نصوص فلاسفة الفن ومُنظِّريهِ ونُقّاده، ابتداءً من أرسطو حتى اليوم، تصبح مرجِعا من أغنى المراجع فى هذا المجال، فنحن مثلا لا نستطيع أن نُهْمِل سَبيلَ الرسائل التى تُبُودلت بين وُجهاء ووجيهات بلاط الملك الشمس (لويس الرابع عشر) كمرجعٍ حَىٍّ وهامٍ فى هذا السبيل.

كذلك، وعلى نفس القدر، خطابات كبار الكُتّاب، وتقديماتهم المطبوعة مع نصوصهم المسرحية (راسين وكورنى وموليير وشكسبير ومعاصروهم).

رابعا: إن ميدان البحث فى تاريخ أداء الممثل، والملامح الفنية التى تميزه على مر العصور، وارتباط كل ذلك بالبيئة الجغرافية والتاريخية والاجتماعية، يعتبر ميدانا بِكرا، ما يزال يحتاج إلى كثير من جهود الباحثين من الأجيال المتتابعة.



تعبيرات العينين مع الوجه والجسد من أبرز ما يشد
المتفرجين إلى الممثل فيشهدون بقدراته وإحساساته

الفصل الثانى

- ملامح الأداء الكلاسيكى.
- ملامح الأداء الإغريقى والرومانى.
- ملامح الأداء فى الكوميديا القديمة.
- ملامح الأداء فى الكوميديا الوسيطة.
- ملامح الأداء فى الكوميديا الحديثة.
- ملامح الأداء فى الكلاسيكية الحديثة فى فرنسا.
- ملامح الأداء فى الكلاسيكية الحديثة فى أسبانيا.
- ملامح الأداء فى الكلاسيكية الحديثة فى إنجلترا.

ملامح الأداء الكلاسيكى

لكى نتحدث عن (نظريات التمثيل) يقتضينا الأمر من الناحية المنهجية أن نتناول بتحليلٍ عنصرين رئيسين لفن التمثيل، والمدارس أو المناهج أو الأساليب التى حكمت هذا الفن وتحكمه على مر العصور.

(أ) الممثل الكلاسيكى قبل تقديم نفسه للجماهير من زاويتين:

١ - قدراته الأدائية الصوتية والحركية كآلة مُدرَّبة يتحكم هو فى عزف أوتارها.

٢ - الوضوح على أجهزة الاستقبال عند الجماهير، بشكل تتحقق فيه الوِحْدة الفنية بين الصورتين الصوتية والحركية.

(ب) لا يهتم الممثل الكلاسيكى بمحاكاة الطبيعة، ولا بتجسيد تفاصيلها، ولا يهدف أيضا إلى تشويهها. إنه يتجه بعكس ذلك إلى إعادة صياغتها من جديد، توصُّلاً إلى الصورة المثالية لها، مُسْتَبْعدا من الصُّورِ كل مالا يَمُتّ إلى عناصر الشّعر بصِلة. والممثل لكى يحقق هذه الصياغة، يلاحظ نفسه، ويلاحظ الآخرين من المعاصرين له، ويدرس أولئك الذين دخلوا التاريخ، لا ليحاكى سلوكهم على المسرح كما هو، بل لِيُدخِلَ عليه تعديلات تُحيله إلى قَالَب فنى، سواء بالتبسيط، أو بالتعميم بتطهيره وتنقيته من معالم الفردية، وإحالته إلى صورةٍ عالميةٍ للحقائق الإنسانية التى يقدمها للجمهور، وهذا هو أرقى مستويات الأداء التمثيلى.

ولكى يتوصل الممثل إلى تحقيق هذه الأهداف، يجب أن يكون قادرا على تقديم صورة مُكبّرة، مُركّزة للحقيقة.

وتحقيقا لهذه الأهداف، فقد كان الممثل الإغريقى يلبس أحذية من نوع خاص (كوتورنوس)، ولِباس رأس عالٍ أيضا (أونكوس) لتحقيق مظهر أكثر عظمة وضخامة من المقاييس الواقعية للإنسان.

كما كان يستعين بقناعٍ على وجهه لتثبيت تعبيرٍ واحدٍ للشخصية (والقناع وسيلة فَعّالة من وسائل تكثيفِ التعبير). ولقد تخلص المُمثل الكلاسيكى بعد ذلك من القناع، ومن الأحذية العالية، ولكنه لا يزال حتى الآن يسعى إلى تكثيف تعبير وجهه وتبسيطه عن طريق الماكياج، ويسعى أيضا إلى تكثيف الشخصية التى يؤديها عن طريق الملابس والإكسسوارات.

(جـ) والممثل الكلاسيكى شديد الوعى بأدائه الصوتى، على علم بإمكانيات وقدرات أوتاره الصوتية التى يعزف عليها حسب خُطّةٍ وضعها وتدرَّب عليها مُسبقا، بشكلٍ إن لم يكن يخضع لقواعد الغناء، فهو أقرب إلى الغناء منه إلى الحديث اليومى العادى. وكلما تعددت طبقات الصوت عنده، كلما استطاع أن يَخْلقُ صراعا بين هذه الطبقات تمكّنه من التعبير عن صراع الأفكار والمعانى والانفعالات التى تُقدَّم من خلالها الشخصية.

(د) والممثل الكلاسيكى شديد الوعى أيضا بسلوكه الحركى، بشكل يؤكد له حضورا مُشّعا ومتفوقا، يحقق له عظمةً فى وقفته وحركته وسكونه، فى صفاءٍ ووضوحٍ واقتصاد.

(هـ) والممثل الكلاسيكى يُفضل المساهمة فى مسرحيات تحتوى على عدد قليل من الأدوار الكبيرة الحاكمة، وكثيرا ما تقتصِرُ على دورٍ واحدٍ رئيسي، وتقدم له فرصةً لأكثر من مونولوج طويل، يمارس فيه قدرته الإبداعية التى تذكّرنا بلحظات القِمةً فى الغناء الأوبرالى الفردى (Vertuose)، كما يهتم بطريقة بناء النص الأدبى، وبوجه خاص بالتوازن فى تقسيمه إلى مَشَاهِد وفصول تتيح له تطويرا واضحا للشخصية، فى شكلٍ يتصاعد كِقمّةٍ عاطفية أو انفعالية أو فِكرية.

ولا شك أن المسرحية التى تقدم له هذه الإمكانيات، لابد أن تُبنى على فكرة عامة وعريضة، أو عالمية لا يتنزل فيها الكاتب عن تفاصيل الحياة اليومية الفردية.

(و) والممثل الكلاسيكى، نظرا للجهد الكبير الذى يتحمله فى دراسة دوره وإعداده والتدريب عليه، يُفضّل أن يلعب هذا الدور فترةً طويلة، بل إن من بينهم من يلعب الدور لسنوات طويلة، بشكل ثابت أو بشكل يتطور بتطور نُضْجِه الإنسانى، وما

تضيفه إليه التجربة من عُمْقٍ فى الفهم وفى التعبير. ولقد ظل الممثل الكلاسيكى الإنجليزى توماس بترتون (Thomas Betterton) يلعب «هاملت» على طريقته حتى بلغ من عمره السبعين، وذلك فى أواخر القرن السابع عشر الميلادى.

(ز) ولما كان الممثل الكلاسيكى كما أسبقنا – يقوم بصياغة التفاصيل فى أدائه بشكل مُسبق، قبل أن يواجه الجمهور، فإن إمكانيات الارتجال أثناء العرض تصبح مستبعَدَة تماما، أو تصل إلى أدنى الحدود، وفيما لا يتجاوز الاستدراجات الواجبة لبعض المفاجآت غير المتوقعة.

ومن الواضح أن التزام هذا النوع من الأداء التمثيلى، يُكلِّف صَاحِبَهُ التزامَ نظامٍ دقيقٍ فى كل شؤون حياته، وفى تدريبه المتواصل، حتى بعد أن يواجه جمهوره.

ومن مخاطره، أنه يُصيب الممثل – بقدر ما يُحقق من نجاح جماهيرى – بالإحساس بالنجومية، وقد يصل هذا الإحساس بالممثل إلى التطبُّعِ بالإثرة (الأنانية)، التى تجعل تعاونه مع غيره من الممثلين شبه مُستحيل.. ومن المخاطر أيضا أن يُصاب الممثل بالتحجُّر فى قَالَب ثابت، فى دور واحد، أو فى قليل من الأدوار، بحيث يصبح أداؤه جافا خاليًا من قُدرات الإبداع والابتكار والتخيُّل، ومن إمكانيات الإفادة من ملاحظة السلوك الخاص والعام، وتتبُّع انعكاسات المتغيرات الاجتماعية.

على أن الجماهير ستظل يُبْهِرُهَا الأداء الكلاسيكى، لِما يتميز به أصحابه من القدرة الفنية صوتا وحركة، ومن السيطرة الكاملة على إبداعهم الفنى، ومن ثَمَّ على صالة المتفرجين... والآن، لعله من المُفيد أن نحاول إجراء مَسْحٍ تاريخِيّ لملامح الأداء الكلاسيكى، توصُّلاً إلى مزيدٍ من التفصيل فى المعالم التِقَنيةَ لهذا الأداء.

أولا - فى المسرحية الإغريقية والرومانية:

من المعلومات التى وصلتنا من المراجع التاريخية:

١ – النصوص المسرحية وما يعترضها من توجيهات وتعليمات للكُتَّاب.

٢ – التصاوير الحائطية، وعلى الخزف المُلَوَّن.

٣ - النحت البارز والنحت المستدير.

٤ - الأشكال المعمارية للمسارح الإغريقية والرومانية.

٥ - كتاب «الشّعر» لأرسطو (٣٣٠ق.م).

٦ - بعض كتابات يوليوس بولكوس Julius Pollux (القرن الثانى الميلادى).

ونستطيع أن نستخلص ما يأتى:

١ - أن أداء الممثل فى التراچيديا يختلف اختلافا كبيرا عن الكوميديا.

٢ - تطُّور أداء الممثل فى التراچيديا مع زيادة الممثلين على الوجه التالى:

(أ) فى المرحلة الأولى حيث كان مُمثّلاً واحدًا، ثم اثنان يقومان بأداء جميع الشخصيات بالتبادل مستعينين بالأقنعة والملابس المختلفة. وكانت وظيفة الممثل قاصرة على الأداء الصوتى الواضح للنص الأدبى، وكان الكُورَس يتولى مَهَمَّة تجسيد العوامل والصراعات الداخلية والتناقضات بين الشخصيات بعضها البعض وبينها وبين القوى الميتافيزيقية أو القوى البشرية، عن طريق الغناء والرقص أحيانا. ويؤكد هذا ما جاء فى كتاب «الشّعر» لأرسطو عن رأيه فى عرض التراچيديا الإغريقية حيث يقول: «إن التراچيديا هى عمل أدبى ابتداءً وانتهاءً» وأن يَعْتَبِر العرض المسرحى مُجرَّد طريق لتوصيل النص الأدبى (الشّعرى)، تماما كما يَقُوم المدّاح Rapsodist بتوصيل الملحمة الشعرية عن طريق الغناء والتعبير الصامت (الميم)، ولعل هذا يوازى ما يقوم به شاعر الرَّبابة فى التراث الشعبى العربى عندما يؤدى الملاحم الشعبية، كالزير سالم، وأبو زيد الهلالى...... إلخ.

وتمتد هذه المرحلة حتى تشمل إسكيليوس وما قبله.

(ب) فى المرحلة الثانية (سوفوكل ويوربيدز): يتضاءل دور الكُورَس نسبيا، ويقوم الممثلون بتجسيد الصراعات والتناقضات الدرامية، ويساعد على هذا تخصص الممثل للقيام بأداء شخصية واحدة.

ومن الأوانى الفخارية الملونة التى عُثر عليها فى جنوب إيطاليا، واحدة رُسمت عليها مشاهد من مأساة «ميديا» ليوربيدز، وتُنبئ أوضاع الممثلين عن حركة قاسية الانفعال، الأمر الذى يدل دِلاَلَةً واضحة على أن الممثل يُجسّد الصراعات العاطفية فى أكثر المآسى الإغريقية شواذا، دون أن يقع فى المبالغات الميلودرامية.

أما بالنسبة لسوفكل، فإننا نلاحظ من تحليل النصوص الأدبية تطورا كبيرا فى الصياغة، يؤثر بالضرورة على أداء الممثل. فالأحداث عنده سريعة ومفاجئة، والحوار متدفق وقصير، ويصل أحيانا إلى نصف الجملة، مما يؤدى إلى تصاعد التأثير الدرامى، ولهذا فإن من الأرجح أن شخصيات سوفوكل كانت تبدو على خشبة المسرح أكثر تحديدا من الشخصيات التى كانت تتسم بالعمومية عند اسكيلوس:

إنها أكثر قدرة على دفع الأحداث، وأكثر حركة وديناميكية. وليس أدل على ذلك من التناقضات الكثيرة بين الشخصيات المتعارضة العظيمة فى مسرح (أنتيجون وكريون وإلكترا وكليتمنسترا، وفيلوكتيتس، وأوليس) فَكُلٌّ هذه التناقضات التى تنبض فى الحوار بين الشخصيات – ولا تُنقل على لسان الكورس أو الرُّسل كما كان يحدث عند اسكيلوس – لابد أن تدفع الممثل على تجسيدها بالصوت وبالحركة والإشارة.

ولا شك كذلك أن دور الكُورَسْ عند سوفوكل قد انتقل من مجرد الغناء إلى التعبير الدرامى – حتى ولو كان ذلك عن طريق الغِنَاء أيضا، ونحن نلاحظ من تتبع مأساتى أنتيجون وفيلوكتيتس، أن أحداث الكُورَس درامية تماما، ومرتبطة ببطل المسرحية (راجع مثلا دور الكورس – أهل ثيبة فى أنتيجون منذ ظهوره الأول، حيث يغنى جيش أرجوس بقيادة بولينس على أسوار ثيبة):

«وَقَفَ على أسوارنا، وقد أحاطت به أسنته، عِطَاشا إلى دمائنا. لقد كان يخيل إلى من يراه أنه يوشك أن يلتهم أبواب المدينة، ولكنه اختفى قبل أن تَنْقَع دِمَاؤُنا غُلته، وقبل أن تحيط نيرانه الملتهبة ببروجنا ومعاقلنا... أُنظر إلى هذا البطل فى يده جذوة من النار

وقد خَرَّ صَعْقًا، هذا الذى قد كان منذ حين مِقْداما، شديد الجَرْأة، كأنه الزوبعة القاصفة...» (من ترجمة الدكتور طه حسين).. من العسير أن نتصور أداء هذه الصورة الحية، النابعة بالدماء الحارة، إلا بالتجسيد الدرامى الكامل الذى يوظِّف كافة قدرات الصوت والجسم والقِناع، من خلال إيقاعات متغيرة تجسد الصراعات المختلفة.

أما الكوميديا الكلاسيكية فقد نَحَتْ مَنْحىً ساخرا منذ البداية: من الآلهة ومن البشر، رُعاةً ورعِيَّة. وهذا الاتجاه استدعى بالضرورة شكل التعبير الكاريكاتورى، واستُبدِل باحساس الشفقة والتطهير اللذين تبعثهما التراچيديا وإحساس السخرية، كما تَحِلُّ الضحكة والابتسامة محل الدَمْعة عند المتفرج.

ولا شك أن أداء الممثل فى الكوميديا الكلاسيكية لابد أن يَتْبَعَ منهجا مختلفا عن أداء الممثل فى التراچيديا، نظرا لاختلاف طبيعة النوعيتين ابتداءً وانتهاءً. فبِقَدْرِ ما كان ممثل التراچيديا يسعى إلى تفخيم مظهره ورفعِهِ فوق مستوى الإنسان العادى، كان ممثل الكوميديا يسعى إلى تحقيق الصورة العكسية: ضَآلة الجسم وتكويرِهِ وإكسابِهِ الشكل الساخر.. ولقد اجتازت الكوميديا الكلاسيكية أيضا ثلاث مراحل:

(أ) الكوميديا القديمة: وهى من نوع الفَارسْ Farce، ووظيفتها الأساسية السخرية من الآلهة، ومن الأبطال، وأحيانا من سلوك الأفراد العاديين. وقد وصلت هذه المرحلة إلى أقصى حدود الكاريكاتورية والسخرية، وكانت تقوم على إيقاع الممثلين فقط، بالإضافة إلى الكُورَس. ولم يكن من السهل التَّعرف على آدمية الممثلين، لشدة ما أخذوا أنفسهم به من تبديلات فى الشكل، عن طريق البروزات المختلفة، والقَطْعِ الساخر فى الملابس، فَبِصَرْفِ النظر عن الأقنعة الساخرة، كانوا يضخمون بطونهم ومؤخراتهم بإضافة كُتَلٍ من القُماش المحشُوْ، كما كانوا يضعون بين أفخاذهم أعضاء تَذْكِير ضخمةٍ إلى حد المُبالغة. ولا شك أن أداء الممثل فى هذه المرحلة كان قاصرا على التعبير الصامت من خلال الإيقاع، كما أن إشاراتهم كانت محددة ومُركَّزة ولقد كانت التجهيزات المسرحية أيضا مُصمَّمَةً بحيث تُضاعف الإحساس بالسخرية وبالكاريكاتورية (وقد ظهر زيوس كبير الآلهة فى إحدى هذه المسرحيات

بأرجل غاية فى القِصر، وأُجلس على عَرْشٍ شديد المبالغة فى الارتفاع لقامته تماما كطفل رضيع، يجلس على مَقْعَدٍ بظهرٍ عالٍ). إن الشخصية فى هذه المرحلة، سواءً كانت لإنسان أو لا، تصل إلى مستوى الحيوانية الدنيا.

ولا شك أن نفس الأسلوب كان يتبعه أفراد الكُورَسْ... وتشتمل هذه المرحلة على أرستوفانز (الضفادع – الطيور) وما قبلهما.

(ب) الكوميديا الوسيطة: ربما اقترنت هذه المرحلة بالإقلال من أهمية دور الكُورس، وزيادة دور الممثل. ونظرا لأن مضامين الكوميديا فى هذه المرحلة قد أصبحت سياسية واجتماعية، فإن الممثل قد أصبح أيضا أَقلَّ كاريكاتورية، وإن كان قد احتفظ بكثيرٍ من السخرية.

(جـ) الكوميديا الحديثة: وتتخذ هذه الكوميديا من موضوعات الحياة المدنية مادة رئيسية، ويعتبر «ميناندر» أهم كُتاب هذه المرحلة. ونحن نستطيع اعتبار الكوميديا الرومانية مثالا جيدا لهذه المرحلة (كوميديات بِلَوْتس).

وإذا كانت الكوميديا الصامتة، تعتبر بشكلٍ ما مواصلة وتطورًا تلقائيا للكوميديا الإغريقية، فإنها مع ذلك قد اقتربت من الواقع الإنسانى الاجتماعى أكثر كثيرا من سابقتها، حتى لتكاد تُطَابقُها بالكوميديا الحديثة، فى حين خلع الممثل القناع، وَلَعِبَ بوجهه الطبيعى. وتطوَّرَ فَنُّ التعبير الصامت، وأحبته وأقبلت عليه الجماهير، لأنها كانت ترى نفسها فى أداء الممثلين. وبالرغم من أن الكوميديا الرومانية تُصَنفْ مع الكوميديا الكلاسيكية، إلا أنها أقربُ ما تكون إلى الواقعية، وأصبح تعبير (الممثل) مُرَادفُها لتعبير (الميم).

ثانيا: أن الممثل فى روما القديمة قد وصل فى تعبيره إلى المستوى الواقعى الصادق الذى انتقل بعد ذلك إلى أوروبا من خلال فِرَق الفنون الشعبية التى تطورت فيما بعد وأصبحت تُعرف بفرق كوميديا الفن Commedia dell'art ونستطيع أن نقرر – بالرجوع إلى المستندات المصورة والمجسدة والمكتوبة منذ الإمبراطورية الرومانية وحتى اندلاع الصراع بين الأباطرة والدين المسيحى – أن ممثل الكوميديا كان يلجأ إلى الميمْ،

والأكروبات، والرقص (وأحيانا الرقص العارى striptease)، ليُجسّد التناقضات المضحكة بين عالم الآلهة وعالم البشر، وبين الحُكّام والرعية من ناحيةٍ أخرى، وأخيرا بين الأفراد العاديين وما يحكم حياتهم من منافسات عاطفية واقتصادية، الأمر الذى نستند إليه فى أن الكوميديا الكلاسيكية قد أسلمت مكانها لحركةٍ أكثرَ واقعية.

ثانيا: الكلاسيكية الحديثة:

(أ) فى فرنسا:

١ – تبدأ مدارس التمثيل الكلاسيكى مع الأعمال الكبيرة لِكُورنى.. ونحن نجد فى نقد سكارون Scarron ملامح كثيرة من الأداء الكلاسيكى فى القرن السابع عشر الميلادى، وهو يتحدث عن ثلاثةٍ من كبار الممثلين فى هذه الحِقبة، يُكوّنون مدارس ثلاثة فى إطار الكلاسيكية:

– موندورى Montdory: كان يُؤَدِى بطريقةٍ انفعالية حَادّة، ولكن دون أن يقع فى السطحية.

ويعتقد نقاد عصره أنه كان ذو خيالٍ واسعٍ ومُتَطور، إلى درجة أنه كان يُعتقد أن ما يقدمه فى المسرح شيءٌ سماوى. ويُحكى أنه أصيب بضربة شللٍ بينما كان يؤدى دوره لشدة ما وضع فى أدائه من انفعال ونشاط وحيوية (ويتضح من هذه الحِكَاية أن موندورى كان يؤمن بتقمُّص الشخصية وإحيائها على حساب إحساسه الطبيعى وأجهزته العصبية، الأمر الذى يُنكره المنطق والعلم).

– بل روز Bellerose وفلوريد دور Floridor: كانا يعتقدان، على العكس من ذلك بأن أداء الممثل يجب أن يكون حرَفيا بحتا، وسابق التخطيط، بحيث يحقق جَمَالَ الصياغة فى الصوت والجست.

أما «بل روز» فإنه لجأ إلى مُحاكَاةِ الجست فى المجتمع الراقى للبلاط – ويُقال إنه لم يصل إلى التمكن فى محاكاته. وبالنسبة للأداء الصوتى فإنه كان

يهتم بالتركيز على إيقاع الشّعر أكثر مما كان يهتم بمعنى الجملة.. على أن هذا النقد لا ينتقِصُ من الممثل، إذا أن التمسك بإيقاع الشّعر قد أغنى تجسيد المعنى، حيث يعبّر الشاعر بأوزانه عن المعنى الأدبى فى كثير من الأحيان، والممثل هنا يمكن أن يكون مُخيّرا بين المسيرة الأدبية للتعبير الشّعرى، وبين المعنى الإنسانى الذى يُعبَّر عنه الشّعر.

غير أنه من المتفق عليه أن الممثل الكبير يتفوق على غيره إذا جَمَعَ بين الحُسنيين: الصورة الموسيقية، والمعنى.. إلا أننا نستطيع أن نستخلص مما كُتب عن بل روز، أنه كان أقرب إلى الصَنْعة منه إلى الإحساس الداخلى، لاهتمامه الشديد بالإطار الخارجى للشخصية، دون المعانى الداخلية.

ويقول أحد نُقاد العصر، أنه كان ممثلا مظهريا إذا خلع قبعته فإنه يتردد مرتين قبل أن يضعها فى مكانها خوفا من أن يتسخ ريشها، وأنه كان يفتقر إلى الحد الأدنى من الفهم لمعنى ما يقول من كلمات. وعلى العكس من بل روز، فإن فلوريدرو كان يحقق خلال أدائه الجانبين، وكان سلوكه يمنح الشخصية كل جوانب الصدق.

٢ – ومع مسرح چان راسين Jean Racine الذى اهتم بالصراعات العاطفية فى إطار من الميثولوچيا الإغريبة والرومانية، إرضاءً لاهتمامات الملك الشمس بالمرأة وبالقضايا العاطفية، ظَهَرَ ممثلون آخرون، ولكن طبيعة هذا المسرح بالذات قد سلّط الأضواء على الممثلات أكثر من كبار الممثلين فى مسرح راسين. أمّا «مونفليرى Montfleury» فقد أسَّسَ مدرسةً فى التمثيل قبل ذلك. ولكن نجمَهُ بدأ يسطَعُ فى الفرقة الملكية – ولقد أعاد أسلوب موندورى – أسلوب الانفعال الذاتى بعواطف الشخصية – مع كثير من المبالغة فى هذا السبيل، فأدّى به إلى شكل تصاعدى فى الانفعال العاطفى، لا نملك معه التمييز بين الشخصية والممثل. ولقد أخذ عليه موليير هذا الأسلوب قائلا: (إن الملك عندما يَتَحَادَثُ مع أحد حرسه فى حديث جانبى خاص، يجب أن يتكلم

بطريقة إنسانية عادية، ولا يأخذ أبدا هذا الطابق الشيطانى). وبالنسبة للممثلات فقد برزت «دى بارك Du Pare» ثم «شامزليه Champmesle»، وقد أضافتا على الأداء الكلاسيكى لتراچيديات راسين نوعا من الغنائية، وبإتباع إيقاع أوزان الشعر، كما أضافتا إلى الچست نوعا من الصفاء فى قالب يتناغم مع أوزان الشعر، وكانتا تلجئان إلى هضم قواعد الإتيكيت فى البلاط، وتستغلان ذلك فى إضفاء التفاعل العاطفى على التعبير الشخصى.

وبوجه عام فإن المسرح (التراچيدى) والبلاط أصبحا شيئا واحدا، كلاهما يتأثر بالآخر، فلقد كان الممثل يأخذ من البلاط، وكانت أرستقراطية البلاط تهفو إلى أن ترى نفسها فى مرآة البطولات الإغريقية والرومانية، وربما كانت هذه الحقيقة هى الدافع الحقيقى للوصول بمقاعد المتفرجين إلى خشبة المسرح.

٣ – وقبل أن يكشف موليير عن عبقريته ككاتب ومُمثل للكوميديا، أو بمعنى آخر قبل أن يقتنع بهذا، فلقد مَرَّ هو الآخر بتجربة التراچيديا الفرنسية. ومن أهم مبرراتها: التمجيد الدرامى للمُثل الاجتماعية للارستقراطية الفرنسية بقيادة لويس الرابع عشر. ولقد كانت النهاية بالطبع الفشل الذريع والطرد من خشبة المسرح. ولقد سخر منه أحد نُقّاد هذا العصر فى أسلوب كاريكاتورى وحشى، إذ كان يلعب دور (قيصر) فى مسرحية (موت بومبى) حيث قال: (لقد دخل المسرح وأنفه فى بطنه، وقد صَنَعَتْ أقدامُه قوسا، وامتدَّ كَتِفَاهُ إلى الأمام... ثم وضع يديه على جانبيه، فى شكل يوحى بعدم الاهتمام، ورمى برأسه على ظهره كالبغل يَحْمِلُ حِمْلا، وبعينين شديدتى التحديق بدأ يُلقى دوره، حيث بدأ يحطم كلماته ويفصلها كما لو كان يستعمل خُطّافا خالدا)، ولكننا نعرف أن نجاحه ككاتب وممثل للكوميديا كان عظيما بقدر فشله فى التراچيديا.

فلقد كان تلقائِيًّ التعبير صوتا وحركة، وكان يستغل كافة طبقاته الصوتية، ليحقق من خلال ذلك أداءً صوتيا يبرز الدرجات المختلفة للتعبير الدرامى... ويذهب النُقّاد إلى أن موليير قد أفاد من أسلوب ممثل إيطالى مشهور هو تيريو فيوريللى Tibberio Fiorelli الذى أبدع شخصية – القناع اسكاراموش.

غير أننا يجب أن ننتبه إلى الفروق الشاسعة بين الكوميديا الإغريقية والرومانية من ناحية، وبين كوميديا موليير من ناحية أخرى. إذا أن اتجاه موليير فى مَسْرَحِهِ إلى النقد الأخلاقى والاجتماعى يعتبر ضمن الاتجاه الواقعى.

٤ - فرقة الكوميدى فرانسيز: أُنشئت فى أواخر القرن السابع عشر (١٦٨٠م) على أنقاض مسرح موليير، ومسرح الهوتيل دى بورجونى، ولقد حاولتْ منذ اللحظة الأولى أن تحقق هدفين هامين:

(أ) الاحتفاظ بتقاليد الأداء الكلاسيكى سواءً فى التراچيديا أو فى الكوميديا.

(ب) البحث والتطوير فى أساليب الأداء، دون الخروج على أساس الكلاسيكية: جمال الصياغة صوتا وحركة.

ولقد قَضَى إنشاء الكوميدى فرانسيز على تردُّد الأساليب الفردية للممثلين بين الاندماج الانفعالى، والصياغة الجمالية، وتحلّق البلاط بتجسيد تفاصيل الإتكيت التى تحكم سلوكه.

ولقد أصبح الچست تعبيرا موضوعيا عن عواطف وانفعالات الشخصية، كما أصبح تعبيرا يصوغه الممثل بسيطرة كاملة. ونشأت من خلال البحث والاجتهاد مدرسة جديدة تتميز بالتركيز فى التعبير على الصوت، دون أن يهتم الممثل بالحركة أو بالإشارة، وهذه أمثلة من تعليق النُقّاد على أداء بعض كبار ممثلى وممثلات الكوميدى فرانسيز:

- ديكلو Duclose: كان يهتم بتوظيف حلاوة صوته التى لا تُجارَى، ويتّبع موازين الشّعر بدقةٍ دون أن يقوم بحركة واحدة.

- أدرين ليكوفرى Adrienn Lecouvreu: لم تكن تهتم بالأوزان الشعرية بقدر اهتمامها بتجسيد العواطف عن طريق الصياغة الصوتية.

- كوينولت ديفرسن Quinnault Dufresne: الفتى الأول، معبود النساء، قَدَّم نفسه دائما كُمِحَب فرنسى، وَفَارِسٍ حقيقى (چنتلمان).
- وفى القرن الثامن عشر برز «چان لوى ليكان Jean Lois Lekain» من الممثلين، و«لاكليرون La Clairon» و«أدرين ليوكفرى» من الممثلات. وقد جددوا فى الأداء الكلاسيكى (فى التراچيديا) بالالتجاء إلى منطق الخلط بين مظاهر البلاط، وشىء من اللون الشرقى، وبوجه خاصٍ فى الأزياء.

ولقد كان دينس ديدرو يعتبر لاكليرون الممثلة الأعلى للتراچيديا، وكانت تدين بشهرتها هذه إلى تفوقها فى تطعيم أدائها بظلالٍ بارزة من الإحساس، تنعكس فى تعبيرها الشخصى، دون أن تقع فى الانفعال الفيزيقى. وتُعَتَبُر مُعَاصِرَتها «فرانسواز ديموسنيل Francoise Dumesnil» نقيضة لها فى هذا الأسلوب، فهى على العكس من لاكليرون، ممثلة انفعالية، وتذكرنا بالممثل موندورى فى أعمال كورنى.

دينس ديدرو والأداء النيوكلاسيكى الفرنسى:

لقد سبق أن أشرنا إلى الدراسة العلمية الفلسفية لدنيس ديدرو حول (التناقض الرئيسى للممثل)، فهو يعتقد أن أداء الممثل فى هذا المسرح هو بلا منازع (موديل) الأداء كما يجب أن يكون. غير أنه يبدأ فلسفته من رفض الأسلوب الانفعالى. يقول ديدرو: «إن تجسيد العواطف الإنسانية التى يقدمها لنا المسرح إن هى إلا لوحات ذاتية للشخصيات الفنية للتراچيديا (Des Portraits) ثم إن إبداعها على أساس مقاييس موضوعية مُسبقًا ومقبولةً من الجماهير. كما أنها تهتم أساسا بتكبير وتعظيم ملامحها عما هى فى الواقع الحى».

إن كل شىء فى المسرح يجب أن يتم تكبيره بشرط ألا يكشف عن قُبحٍ ما، بل إنه يجب أن يَظهر من التفاصيل الخشنة للحياة الواقعية.

إن الممثل فى الواقع، يجب أن يُكوِّن لنفسه صورة ذهنية عن الشخصية التى سيؤديها، وإلى جانب ذلك يجب أن يتخذ لنفسه مِثالا يُغذى هذه الشخصية بعناصر الجَمَال المطلق، كما يجب أن يُقِيمَ موازنةً بين الجِست والإلقاء، بحيث يحقق العناية الفائقة بالموديل الذى يَعْرِضُه بالشخصية.

وعند إبداع هذا الموديل، يجب على الممثل الكبير - تماما كالشَّاعر الكبير - أن يأخذ نفسه بكثير من التأمُّل، وبكثير من الدراسة المتعمقة للطبيعة البشرية، على أن يكون الفَيْصَلُ عنده التمييز والتذوق، لا الانفعالية.

إن الممثل لا يجرب العواطف التى يؤديها، ولا يعايشها، ولكنه يؤدى الانعكاسات الخارجية (المادية) لهذه العواطف، وليست هذه الإنعاكاسات صادرة عن أحاسيسه هو، طالما أنه من المتفق عليه أن أحاسيسه لا تلعب دورا فى أدائه، ولكنها اقتناعاتٌ مسرحية تشير إلى العواطف المتباينة، مُكبَّرة ومكثَّفة ومرفوعة إلى المستوى النبيل (الراقى).

وعدم التجاء الممثل إلى توظيف عواطفه الذاتية يؤدى إلى اكتسابه القدرة على أن يُجسِّد كل العواطف، عازفا بمهارة على لوحة مفاتيح أجهزته الحيّة الحسّاسة، ومسيطرا باقتدار على صوته ووجهه وأطرافه.

وأخطر أسلحته قوة (الملاحظة عنده)، وبقدر ذكاء هذه الحاسة وإرهافها ودقتها، بقدر ما يختزن فى ذاكرته ذخيرة تقنية تغطى كافة أوجه النشاط الإنسانى والعواطف البشرية.

بقى أن نلاحظ أن ديدرو قد وصل فى فلسفته لأداء الممثل، إلى حدود الواقعية الفنية، رغم أنه عاش قمة ازدهار النيوكلاسيكية الفرنسية.

والواقع أننا إذا جرَّدنا كُلاً من التيارات الكلاسيكية والواقعية من المساوئ التى صاحبت كُلاً منها، فإننا قد نصل إلى أسلوب مُتوحّد للأداء، تصبح المبادئ التقنية فيه هى القاموس الموحَّد الفنى للممثل.

(ب) فى أسبانيا:

ساد فى العصر الذهبى بأسبانيا نوعان من المسرح: الدينى، والدنيوى، وكان الممثلون يشاركون فى النوعين بالتبادل، ومن أشهر كُتَّاب هذا العصر «لوب دى فيجا Lope de Vege (١٥٦٢ – ١٦٣٥م)»، و«ترسودى مولينا Tirso de Molina (١٥٨٣ – ١٦٤٨م)»، و«بدور كالدرون دى لاباركا (١٦٠٠ – ٦٨١٧م)».

وكانت المسرحيات الدينية تقوم على أرضٍ تلخيصية ورمزية، والحركة المسرحية فيما تهتم اهتماما كبيرا بالتحقيق التطبيقى للمعجزات (الطيران والاختفاء والظهور المفاجىء والهبوط من السماء.. إلخ) سواءً على مسرح العربات المتنقل، أو على مسرحٍ ثابتٍ فى القصر الملكى أو قصور الأُمراء، كل هذا فى المنظر المُركَّب المتعدِّد المناظر Simultanious. وبطبيعة الحال فإن هذه النوعية من المسرح كانت تفرض نوعية من الممثل النادر، الذى يمنح الشخصية القدرة على تحقيق هذه المعجزات بمعاونة المعدات الميكانيكية المُجهَّزة تجهيزا دقيقا للصعود والهبوط والطيران والاختفاء، وحتى التوقف فى الهواء، ولنتصور مثلا مَلاَكًا يهبط من السماء لإنقاذ أحد القديسين فى أزمة، أو النبى يوسف يَحْلُم إبّان إقامته فى مصر، بما يجرى لأبيه النبى يعقوب.. أما فى نوعية المسرح الدنيوى فنحن نجد كثيرًا من موضوعات البطولة والحب والصراع بين العاطفة والواجب، ولكن فى بناءٍ يختلف اختلافًا كبيرا عن البناء الدرامى عند راسين وكورنى. ولقد كان الممثلون فى المسرح الدنيوى يقتبسون من تقاليد البلاط، مُحاولةً منهم للتوصل إلى السلوك المناسب لشخصيات الأبطال والمحبين.

والمعلومات التى وصلتنا عن أسلوب أداء الممثلين نادرة، ولا تجعلنا نُكوِّن فكرة متكاملة عن أساليب الأداء فى العصر الذهبى الأسبانى، ولكننا نستطيع أن نستنبط مما تَقدَّم أن الممثل كان لابد أن يتعهد نفسه بتدريب شاقٍ متواصل، ليحقق لِصَوْته أبعادًا غنية وجميلة الصياغة، ولجِسِتهِ قُدرة فائقةً على أكثر الحركات مشقة وإعجازا، وعلى قدرة تعبيرية غنية فى مجال المِيم، ليواجه صفويات الأداء فى لحظات التراچيديا والكوميديا ويؤكد هذا ما وَصَلَنَا عن ممثل أسبانى مشهور كان لوب دى فيجا مُعْجَبًا به،

هو «إرياس دى بينافيل Ariss de Penafiel»، وقد كان يملك صوتا نقيا صافيا وذاكرته قوية، وسلوكا أخلاقيا حميدا، إنّ كل حركة تصدر عنه تحمل نصيبا كبيرا من الجمال وحُسن الصياغة، ولقد كان الخُطباء يهرعون إليه على أمل التعلم من إتقانه للصياغة الصوتية والحركية.

على أنه من الصعوبة بمكان أن نُصنّف الممثل الأسبانى فى العصر الذهبى كلاسيكيا بحتًا، أو واقعيا بحتًا، وكذلك الحال فى إيطاليا فى نفس الحِقبة، حيث سادت الميلودراما (الأوبرا)، وهاجرت كوميديا الفن إلى فرنسا، ولكننا نستطيع أن نعتبر أداء الممثل فى ذلك العصر خليطا من العناصر الآتية:

١ – إلماحات من التقاليد الإغريقية.

٢ – رواسب من المسرح الدينى المسيحى فى القرون الوسطى.

٣ – ملامح من الكوميديا الشعبية الأسبانية الشديدة الارتباط بأساطير دون كيشوت.

٤ – محاكاة واقع الحياة، وما ينعقد من شَبَهٍ بينه وبين الأحلام (راجع مسرحية الحياة حلم لكالدرون دى لاباركا).

(جـ) فى انجلترا: فى العصر الإليزابيثى وعصر الأحياء:

ويَعْبُرُ المسرح الإنجليزى فى النصف الثانى من القرن السادس عشر نفس الظروف التى مر بها المسرح الأسبانى، وإن كان قد تخلّص بسرعةٍ أكبر من تأثيرات المسرح الدينى، وقدمت أعمال ثلاثة من الكبار (كيد) Kyd، ومارلو Marlowe وشكسبير Shakespeare.

وباستثناء شكسبير فقد كانت النصوص المسرحية من ناحية، والإعداد المحدود لخشبة المسرح من ناحية أخرى، يُكلّفان الممثل مشقةَ توضيح مكان وزمان الحادثة المسرحية. وعلى ذلك فإن التعبير الصامت للممثل لابد أن يكون من القوة والتحديد بحيث يحقق وظيفتين: تجسيد ردود الفعل النفسية للشخصية، وتحديد ردود فعل المكان الذى تقف فيه الشخصية، بما فى ذلك تأثير الجو (البرودة والحرارة والعواصف والضوء والظلام.. إلخ).

بالإضافة لهذه الحقيقة فإن جمهور المسرح الإنجليزى فى العصر الاليزابيثى كان يتعطش للأحداث القاسية والدموية، كما كان يميل أيضا إلى الصياغات الأخلاقية والسياسية، وكذلك مسرحيات الانتقام. ولا شك أن الممثل كان يحتاج فى تلك الحِقبة إلى صياغةٍ تقنيةٍ قوية يواجه بها مثل هذه الموضوعات: (راجع نصائح هاملت لممثلى الفرقة التى أحضرها لتعرض مأساة جونزاجو أمام عمه الملك وأمه الملكة).

ونحن لا نعثر فى آثار هذا العصر على مقومات أداء الممثل، والأرجح أنه كان خليطا بين الأداء الدينى للقرون الوسطى، والتطلع إلى القيم الجديدة لعصر الأحياء. والواقع أننا يجب أن ننتظر إلى ما بعد مرور العشرين عاما التى أُغلقت فيها المسارح، بل وهُدّمت، تحت سطوة تيار الطهوريين The Puritans لنقابل جيلاً جديدا من الكُتّاب من أمثال كونجريف Congreve ودريون Dryden وشريدان Sheridan، ومن الممثلين أمثال توماس بيترتون Thomas Beeterto ودافيد جاريك Daved Garrich وقد كَتَبَ كوللى سير Colley Cibber عن بيترتون:

«لم يكن بيترتون يفتقر إلى القوة أو إلى الحرارة، ومع ذلك فإنه لم يكن يستغل مواهبَه هذه لاستدرار تصفيق الجماهير.. وفى كل المنولوجات كان يتبدى ذكاؤه فى الموقف، وفى التعبير، إلى درجة تشد نظرتك وشغفك إلى ما يوحى به تعبيره الصامت قبل أن يستوقفك صوته. ولقد كان فى ترجمته للقيم الشِعْرية، وبوجه خاص عندما تعترضه العواطف الجيَّاشة نادرا فى صياغته الصوتية المؤثرة الجميلة. إن صوته كمُمَثل كان مؤثرًا بكل روعةٍ وعظمة فى تأصيل الطبقات والإيقاعات والأزمان والوضوح عن صوت المغنى: فمثلاً كان أقصر مقطَعٍ يأخذ مساحته الزمنية، وكل مَقْطع يُعَامَلُ بضربه ضوءٍ لونى. كان يعُطى روحًا وحياةً لتفاصيل النص.. أما عن جاريك الذى أدى شخصية «الملك لير»، فلقد تعوَّد أثناء الاستعداد لأداء هذا الدور أن يزور رجلاً فقيرا أصابه الجنون بعد أن قتل ابنته خطأً.

ونُحِبُّ أن نوضح هنا أن نهايات عصر النهضة يختلط بظاهرة الرومانتيكية، وأنه فيما بين مسرح القرون الوسطى والمسرح الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر، قد شاعت ظاهرة المسرح الملحمى أو البدائى، ولهذا فإننا يجب أن نتعرض لهاتين الظاهرتين قبل أن نواجه الأسلوب الواقعى للأداء.

الفصل الثالث

- الأداء الملحمى أو البدائى.
- الأداء الرومانتيكى.
- الأداء الواقعى.
- الأداء عند ممثل المسرح الطبيعى.
- ملامح التحليل النفسى فى أداء الممثل.
- استانسلافسكى والمنهج.
- الاجتهادات الحديثة فى أداء الممثل.
- استوديو الممثل والطريقة.
- مقارنة بين منهج استانسلافسكى والطريقة.
- المعامل المسرحية، والمجتمعات المسرحية.
- فنون الأداء عند الممثل المعاصر.

الأداء الملحمى أو البدائى:

عرفنا أن المسرح فى الإمبراطورية الرومانية إنحرف إلى ألوانٍ من عروض الحقيقة، وقد تعاون كلٌ من البرابرة المُغيرين، وآباء الكنيسة المسيحية الأولى – كُلٌ بطريقته – أن يوقفوا الظاهرة المسرحية لمدة تُقارب القرون الخمسة، غير أن وقف النشاط المسرحى لا يعنى بالمرة القضاء الكامل على بذور هذا الفن العظيم، فلقد بُعِثَت الدراما فى القرون الوسطى فى شكلين من أشكال النشاط الشعبى: الدراما الدينية (المسيحية)، والدراما الدينية.

ففى الكنائس كان الممثلون يتلقون معاونات وتوجيهات وتدريبات متنوعة تتناول نصوص (الأسرار والمعجزات)، والموسيقى، والأزياء، غير أن نشاط هؤلاء الممثلين كان نشاطًا موسميا من ناحية، وبطريق الهواية من ناحيةٍ أخرى، فلقد كانوا يعيشون حياتهم العادية طيلة العام، ويشاركون فى المَرَاسِمِ الدينية بتمثيل أدوار السيد المسيح أو هيرود فى الدراما الدينية، وإدوار ملك مايو (ملك الربيع)، أو ملك المجانين فى الدراما الدينية.

ولأنه لم يكن هناك ممثلون نجوم فى هذه المرحلة، ولم تكن هناك فروق ثابتة أو شركات للتمثيل، ولأنه كان هناك تدريب قليل ونَقْد قليل، فقد نشأ وتطورّ أسلوبٌ جديد للتمثيل. ولقد كان هذا الأسلوب مناسبا تماما لنوع الدراما التى كانت تُقَدَّم، فهى نوعية قصصية أو تسجيلية، حيث لا توجد أزمة Crisis أو قِمَّة للحَدَث Cliwax، ولهذا فإن الممثل لا يحتاج إلى جذب الانتباه إلى ذاته، فهو يُكَوِّنُ جزءًا هاما من صورة متعددة الجوانب، أو يقدم شخصية من شخصيات الأقصوصة، بحيث تكون وظيفته أن يهيىء للجمهور ملاحظةَ ما يحدث، لا أن يُدخل الجمهور فى مشاركة وجدانية مع الشخصيات التى تُمَثَّلُ أمامه، سواء كانت هذه المشاركة بالإيجاب أو بالسلب.

وبمعنى آخر فلقد كان الممثل يخلق دوره: وكانت تُعَاوِنُهُ فى ذلك علامات صوتية أو تشكيلية ظاهرة، تميزه عن غيره من الممثلين والأدوار. فهيرود مثلا كان له صوتٌ عالٍ يميل إلى النُّباح، والشياطين كانت تحمل اللون الأسود، وكانت لها فى الغالب ذيول،

ويحملون على رؤوسهم شوكات جهنمية، أما الأرواح التى شملتها البركة فكانت بيضاء.. إلخ. وكانت الشخصيات تقدم نفسها بوضوح، وكثيرا ما كانت تقدم شرحا للجمهور خلال العرض، وتعتبر هذه الشروح جانبا جوهريا فى العمل الدرامى.

وعندما تكونت الفرق الثابتة المحترفة خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، بدأ الممثلون يتجهون رويدا رويدا إلى أسلوب التجسيد بالاندماج، أو التوحد مع الشخصية، وإن كانوا فى البداية قد حافظوا على أسلوب الأداء الملحمى أو البدائى لفترةٍ ما، ونستطيع أن نستنبط ذلك من تَطَوُّر فى كتابة المسرحية بين كريستوفر مارلو Christopher Marlow وشكسبير Shakespear (ويجدر بنا هنا أن نلاحظ أن عروض المسرح الشعبى – المرتجل فى الأرض العربية، وفيما قبل استيراد المسرح الأوربى على يد مارون وسليم النقاش فى أواخر القرن التاسع عشر، كانت تقوم على أبجدية الأسلوب الملحمى أو البدائى).

وقد أُعيد اكتشاف عناصرَ كثيرة من أسلوب الأداء الملحمى فى عصرنا على يد الكاتب والمخرج والمُنَظِّر برتولد بريخت، كأسلوبٍ خاصٍ بمسرحِهِ (البرليز انساميل Berliner Ensamble فى برلين الديمقراطية).

ولقد كان بريخت يُوظّف ممثلوا فرقته قبل أن يُنهو دراساتهم فى المدارس والمعاهد التقليدية، وكان يُجرى تدريبهم من خلال بروفات الإنتاج.

وبريخت يوضّح أسلوبه فى الأداء الملحمى بالمقارنة مع المنهج الأرسطى، بهدفٍ رئيسى هو أن الجمهور فى مَسْرَحِهِ يجب أن يُشَجَّع على ملاحظته صورة الواقع، ملاحظةً نقديةً، لا ليتقبل هذا الواقع بل ليناقشه، وليواجه موقفا ما منه، وذلك بالتعارض مع المنهج الأرسطى الذى يجذب المتفرج فى تجربة درامية شاذة، يقوم بها رجل شاذ ليقدم شخصية شاذة مُعْجِزة. إن بريخت لا يريد لممثليه أن (يَطْبُخوا) أحاسيسًا عاطفية تجمد الإمكانيات العقلانية عند الجماهير، بل يريد منهم أن يعيد حكاية الأحداث بعناية من مُنطلقٍ فكرىٍ وناقد، يعطى للمتفرج فرصة المقارنة العقلية بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون (راجع بدقة مسرحيته التعليمية «الاستثناء والقاعدة») فهى أعلى مستوىً من التطبيق الحِرَفِىّ لنظرية المسرح الملحمى عنده.

الأداء الرومانتيكى

تُعتبر الحركة الرومانسية بشكل مَا نتاَجًا لثورة ١٨٣٠م فى فرنسا، ولحركة الوِحدة الإيطالية فى إيطاليا فى أواخر القَرن التّاسع عشر.

ففى فرنسا تقدمت الكوميدى فرانسيز العمل التأسيسى لهذه الحركة: «هرنانى لڤيكتور هوجو فى ١٨٣٠ Victor Hugo».

والمعروف أن الكُتّاب الرواد لهذه الحركة هم ڤكتور هوجو (١٨٠٢ – ١٨٨٥م)، وقد كتب مانيفستو الرومانسية فى مقدمة «كرمريول» وألفريد فينيى Alfred de Vigny (١٧٩٧ – ١٨٦٣م) الذى تعتبر شخصيته البارزة «شاترتون» تجسيدًا للفكر الرومانسى، ثم ألكسندر ديماس الأب ثم الإبن.

ونحن نستطيع أن نحقق صورةً تفصيليةً لأداء الممثل الرومانتيكى باستعراض الوقائع الآتية:

١ – مجموعة التوجيهات والملاحظات الواردة فى مسرحيات رواد الحركة الرومانسية السابقة الذكر، ونجاحه فى «هرنانى لهوجو، وغادة الكاميليا، والفرسان الثلاثة» لديماس الإبن، وشاترتون لألفريد دى فينينى، بالإضافة إلى مانفستو هوجو فى «كروmويل».

٢ – الملاحظات النقدية القليلة عن ممثلى هذه الحِقبة: فيدريك ليمتر Lemaitre Federick وسارة برنارد Srah Berhar، وروبير ماكير Robert Macaire.

وتُجمعُ كُلُّ هذه الملاحظات على أن الممثل كان يهتم اهتماما فائقا فى أدائه بقواعد السلوك العالى للطبقة الارستقراطية الباريسية، مع نسبةٍ كبيرة من الارتجال اليومى لمسُايرة هذا التقليد.

ولا شك عندنا فى أن هذا السلوك كان يقع تحت طائلة الأحلام الموضوعة تحت عدساتٍ مُكبّرة، توصلا إلى تجسيد حياة عاطفية بعيدة كل البعد عن واقع الحياة المادية.

وتُقَرِّر بعض الدراسات التاريخية لهذه المرحلة أن المناظر المسرحية كانت فى الغالب تأخذ اللونين الأبيض والذهبى، وأن الممثلات كُنَّ يرتدين فساتين التواليت التى يرتديها نساء الطبقة الأرستقراطية آنذاك.

ولا شك أننا نستطيع بطريق الاستدلال أن نقول إنَّ الممثل كان يَغْرَقُ فى الإحساس العاطفى، وكان يحقق درجةً ما من الاندماج فى أحاسيس الشخصية لكى يصل إلى استدرار عواطف الجماهير ودموعها وأشجانها.

أما فى إيطاليا فإن الرومانتيكية قد تجاوزت هذه الحدود، وأدَّت إلى شكلٍ من أشكال التقنين الثابت للتعبير عن العواطف المختلفة، بل عن اللحظات التفصيلية المُتتابعة، إلى حَدّ وَصَلَ إلى إصدار قواميس الأبجدية التعبيرية للممثل.

ونحن نجد فى تاريخ جوستا فومودينا Gustabo Modena وألامانوموريللى Alamanno Morelli وتوماسو سالڤينى Tommaso Salvini وتشيزارى روسى Rossi Cesare وأليونورا دوزى Eleonora Duse روّادا حقيقيين للحركة الرومانسية فى المسرح الإيطالى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

ولكننا نستطيع أن نَطَّلع على ما وصلت إليه الرومانسية فى فن الممثل من تشويه إذا استعرضنا دروس أستاذين هامين فى تلك المرحلة لفن الإلقاء، وهما انتونيو موروكيزى Antonio Morocchesi وألامانو موريللى بعد أن اعتزل التمثيل وتفرَّغ للتدريس.

ولقد اتجهت نظرياتهما ودروسهما فى فن الممثل إلى وضع تقنين مُفَصَّل للتعبيرات عن كافة الأحاسيس الإنسانية العاطفية والنفسية، تعبيراتٍ ثابتةٍ تكاد أن تضع أبجدية ثابتةً للتعبيرات الإنسانية.

ويكفى أن نُورِد هنا بعض الأمثلة لهذه الأبجدية، لنحكم بالجنون وضيق الأفق على روّاد هذه الحركة (لكل من الأستاذين كِتَابٌ فى فن الإلقاء يمكن الرجوع إليه لمزيد من التفصيل):

١ – الهياج (الغضب): إخلع قبعتك، ضعها على رأسك ثانية، إضغط عليها بعصبية، إخلعها وألق بها فى عصبية إلى الأرض، ثم التقطها ثانية وَمَزِّقها قطعًا، أُصرخ

صرخاتٍ طويلة، وتحرَّكْ فى حِدّة، أنا فى خَطٍّ مستقيم، وأنا فى خطوط ملتوية.. مَرِّرْ يدَكَ فى شعرك.. فُكَّ أزرار چاكتتك.. فك الأشرطة: توقف لحظة هنا وهناك.. إرتكز بيدك فى قوة على قطعة أثاث.. إقلب الكراس.. أَلْقِ فى عصبية بالزهريات والاكسسوارات الصغيرة.. إفتح الأبواب والنوافذ وأغلقها فى عصبية.. ثم ألق بنفسك فى يأس فى أحد المقاعد.. ثم قف ثانية فى عصبية.

٢ - الغرور والفخر والعظمة: ذراع على الصدر، والآخر على المؤخرة بظهر اليد، والمرفق إلى الأمام، والرأس عاليا.

وإذا طالعنا كُتُبَ هؤلاء الأساتذة، فسنجد عديدا من الصور لِقِناع وجه الممثل، وكيف يجب أن يكون فى العواطف المختلفة: الحب، والكراهية، والحق، والغضب، والأنانية، والتسامح.. إلخ.

ولقد وصلت الرومانتيكية فى إيطاليا إلى نوعٍ من الاقتناعات الثابتة التى تجمد قُدُرات الفنان، وتحرمه من مُواكبة التقدم الواقعى والعلمى للمجتمع الإنسانى.. أو بمعنىً آخر تحوَّل فن الممثل إلى نوع من الكهنوت الثابت الذى يوقف تيار الابتكار والخلق الفردى.

ولقد كانت هذه النهاية كافية بذاتها لضرب الحركة الرومانسية والاتجاه إلى الأداء الواقعى الذى حَمَل لواءَهُ تحت شعار الطبيعة «أندرية أنطوان» فى فرنسا، ثم قسطنطين استانسلافسكى فى روسيا.

ملامح الأداء الواقعى

لقد بدأ المسرح يتطلع إلى صدق الواقع ويهفو إليه فى أواخر القرن التاسع عشر، كَرَدٍّ فعلٍ للمبالغة فى الصياغة وفى الصناعة فى الصورة المسرحية، وبوجه خاص فى أداء الممثِّل، الأمر الذى وصل إلى حدّ تقنين وتجميد الأحاسيس والانفعالات الإنسانية فى قاموس من الأشكال الثابتة إبّان حِقبة الرومانتيكية، كما رأينا من قبل. فانفصَلَ الأداءُ انفصالاً تاما عن الواقعِ الإنسانى، ووصل إلى حَدّ الزيف، فكان لابد أن يعود الفنان المسرحى إلى أحضان الطبيعة الأم ليقتبس منها ويستوحيها. وأول حركة للاقتراب من الواقع فى عصرنا الحديث هى الحركة الطبيعة Naturalism التى قادها فى الأدب إميل زولا، وفى المسرح أندرية أنطوان Andre Antoine الذى أسّس المسرح الحر، Theatre Libre فى باريس عام ١٨٨٧م ليقدم مَسْرَحَةُ الطبيعى... على أن أندرية أنطوان، كان مدفوعا بشوقه إلى الحقيقة Verite التى تتمثل فى الممارسة اليومية فى الحياة الطبيعية، وقد بالغ فى الاقتراب من الطبيعة، بل وصل إلى حَدّ تقليدها، ناسيًا، أو متناسيا أن الفن صناعة وصياغة، وأنه ليس الواقع بأية حال وإلا انتقلت حاجة الإنسان إليه.

الأداء عند ممثل المسرح الطبيعى:

كان أندريه أنطوان يطلب من الممثل أن يُلاحظ العالَمَ من حوله، توصُّلاً إلى أن يعيش الشخصية التى يُمَثلُها - كما تعيش هذه الشخصية فى الحياة - أو بمعنى آخر، توصُّلاً إلى تقديم ما سماه بشريحة الحياة Tranche devie حيث يبذل الممثل جُهده فى معايشة المظاهر والظواهر - داخليا وخارجيا كما تَحْدُثُ فى الحياة بالضبط، دون ما زيادة أو نقصان، ويترتب على هذا أن الممثل على خشبة المسرح يجب:

١ - أن يعيد إقامة الجدار الرابع بينه وبين الجمهور، فيتصرفُ وكأنهُ فى غُرفةٍ مُقفلة، وينسى وجود الجمهور فى الصالة، وفى هذه الحالة يمكن بالطبع أن يعطيه ظهره، مهتما بمواجهة الممثل الذى يخاطبه.

٢ - أن يلبس الملابس الطبيعية للشخصية، دون مراعاة أية قيم جمالية، وألاّ يهتم باختيار الچست أو الحركة، مهما كان قُبْحُ ما يأتيه بالموازين المثالية.

٣ - ألا يهتم بإسماع صوته للجمهور، محافظا على ما تقتضيه العوامل الداخلية والانفعالية الطبيعية فى تحديد طبقة الصوت، حتى ولو وصل ذلك إلى الهمس.

على أنه إذا كانت للحركة الطبيعية فى أداء الممثل سلبيات، وبوجه خاص فيما يتصل بمعلوماتنا عن فلسفة الفن منذ أرسطو والمسرحيين الإغريق حتى الآن، فإنها قد أنقذتِ الممثلَ من كثير من شوائب الكلاسيكية والرومانتيكية، وسجَّلت إيجابيات كثيرة من أهمها:

١ - أنها أعادت الممثل إلى المْنبع الأصيل للخَلْق الفنى (الطبيعة).

٢ - أنها ردّت للممثل اعتبارَهُ كمُبدعٍ أصلِىّ لعمله الفنى.

٣ - أنها تصدّت لأشكال التزييف التى استحدثتها الرومانتيكية، ومنها مثلا - بالاضافة إلى ما ذكرناه سابقا - أن الممثل لم يكن يرتدى ثياب الشخصية، وإنما كان ينتقى

ما يضفى عليه جمالا وحضورا من الملابس الجديدة، بصرف النظر عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية والاقتصادية للشخصية.

٤ - أن الطبيعة على ما فيها من تجاُوزٍ للمبادئ الأساسية للفن - قد فتحت باب الاجتهاد أمام تيار الواقعية فى أدبً المسرح وفى فنون العرض المسرحى - حيث تبدأ حركةُ تأصيلٍ علمى تقوم بالدرجة الأولى على علم النفس وعلم الاجتماع.

بمعنى آخر، فتحت الطريق أمام الواقعية فى الإخراج، وفى أداء الممثل (قسطنطين استانسلافسكى).

ملامح التحليل النفسى فى أداء الممثل

ومما سبق نستطيع أن نُدرك أن مسرح يوربيدز، ثم مسرح راسين، ثم شكسبير، قد فرضوا على الممثل اهتماماتٍ من نوع خَطِرْ، فلقد دفعته فى مجالات كثيرة من الصراعات الإنسانية: العاطفية والأخلاقية، الذاتية والأُسرية والاجتماعية. ولا شك أنه بالنسبة لتجسيد هذه الصراعات فى أداء الممثل لم تعد تكفى ملاحظته للسلوك الإنسانى، أو مجرد طاقته الانفعالية، بل لابد أيضًا من مواجهةٍ علمية لتحليل العوامل النفسية التى تحكم العَلاَقات بين الشخصية وذاتها، وبينها وبين المجتمع الأسرى والمجتمع الكبير.

وقد تكون صياغة أولئك الكُتّاب الكِبار لأعمالهم المسرحية سابقةً على اكتساب ممثليهم للقُدُرات التعبيرية المناسبة – ونستطيع أن نتذكَر هنا مأساة أنطون تشيكوف قبل أن يتقابل مع استانسلافسكى.

وبالإضافة إلى هذا، فإنه من المؤكد أن النقد الأدبى للنصوص المسرحية، وكذلك النقد الفنى للعروض المسرحية، لم تكن تحمل أية إشارات لعلمِ النفس الفردى والاجتماعى، فيما قبل القرن الثامن عشر.

ومن أوائل الرواد الذين حاولو اكتشاف الواقع النفسى فى شخصيات شكسبير بوجه خاص، وفى بعض الأعمال الميلودرامية وشبه الكلاسيكية، فى القرن الثامن عشر، ماكلين Macklin وجاريك Garrick وكين Kean، وماكريدى Macready وإرفنج Irving فى انجلترا، فلقد كانوا جميعا يبذلون الجهد الكافى خلال التدريبات وأثناء العروض المسرحية توصُّلاً إلى كشف الأعمال الحقيقية للعَلاَقات النفسية. والواقع أن مآسى شكسبير بالذات هى التى أقامت الأسس الأولى فى المسرح المعاصر لتلك المدرسة الجديدة فى الأداء: مدرسة الأداء النفسى.

ولقد كان هؤلاء الممثلون يعيشون العصرَ الذهبِىَّ للممثل النجم، ولذلك فقد كانوا يتمتعون بقدرٍ كبيرٍ من الذاتية فى أسلوب الأداء – بعيدًا عن المُثُلِ الجمالية التى

حَكَمَتِ الأداءَ الكلاسيكى – فاكتشف كُلٌّ منهم أسلوبَه الخاص، وتبادلوا على خشبات المسارح الإنجليزية لِلَعِب أدوارهم التى تخصصوا فيها، بعد أن اختاروا تلك الأدوار من أبطال شكسبير التراچيديين، وأقاموا منافسةً حاميةً بينهم فى أداء تلك الأدوار، ولقد كانت قمة المنافسة شخصية «هاملت».

يقول جون راسل براون John Russell Brown فى كتابه القَيِّم (المسرح الفَعّال Effective Theatre) «لندن ١٩٦٩م» كان هاملت جاريك نِشَطًا وحيويا، وهاملت إرفنج مُفّكرا، ولقد انتقد كلاهما لأنهما كانا يُخطِئَانِ فى إلقاء الشِعْر، فلا يتبعان بدقة تفاعيلَهُ وموسيقاه». ولكن المدافعين عنهما من النُقّاد قالوا إنهما كان يتكلمان كما لو كانا قد أحسا الحاجة إلى نُطق الكلمات التى ينطقانها، لقد كانا يهتمان قبل كل شىء بالبواعث، وبلحظاتِ الانفعال، وبردود الفعل الفيزيقية. وعندما كان هاملت يقول لرفاقِهِ فى الحراسة «إنصرفوا» فينصرفوا، ثم يتحول إلى الشبح ليقول «تابع سيرك سأتبعك» كان يحوّل جاريك من قمة المُعَانَاةِ إلى حَالَةِ التبجيل والاحترام الذى ينعكس فى تعبير عينيه، وفى وقفته، وفى صوته، بحيث تضطرب ذلك كُلٌّ القلوب.

وهذه التقويمات النقدية ليست فى الواقع إلا تطبيقا للتحليل النفسى العميق الذى لابد أن يكون جاريك قد اجتازه بشكل أو بآخر فى دراسته للشخصية. لقد بدأ الممثل يبحث في دراسته للشخصية عن فرصة للأداء «ضد النص»، أو بمعنىً آخر فيما وراء الكلمات. بدَأَ يبحث عن الأحداث الداخلية، ولا يتوقف عند الأحداث المادية أو الخارجية، ذلك أن الأحداث الداخلية لا يمكن أن تُعبر عنها الكلمات أو الحركات والإشارات العضوية.

ويواصل راسل حديثه فيقول عن إرفنج: «ولقد كان مشهد إرفنج (هاملت) مع أوفيليا تطبيقا رائعا لهذا الاتجاه، فقد كان يؤديه كَمَشْهد حُبْ، بكل الحساسية التى لا تدع مجالا للشك فى أن إرفنج لم يكن يعطى أهمية كبيرة للكلمات.. ذلك أن كلمات هذا المَشْهد بالذات تنبعُ أساسا من إحساس هاملت بالفناءِ والكراهيةِ وخيبةِ الأمل قِبَلَ أوفيليا.

وكنتيجة لهذا الأداء النفسى، بدأ الممثلون يهتمون بالأحداث التلقائية التى تبدو كما لو كانت غير مقصودة وغير مُخطَّطَة، وهى أحداثٌ سلوكيةٌ بسيطة تعبر نفسيا عن الانفعالات المكبوته... وتكشف مذكرات جاريك عن عروضه المسرحية عن أمثلة كثيرة من هذا القبيل، نسوق منها مثالا عن «هاملت» عندما يظهر له «الشبح» مرة أخرى فى حُجْرَةِ أُمّه... يقول جاريك فى مذكراته:

«ينتفض هاملت واقفا من مَقْعده، وقد أصيب بالرُّعب، وفى نفس اللحظة ينثنى على نفسه، ثم يقذف بِرِجْلِهِ المَقْعَد فيوقعه، على أساس أن صوت سقوط المَقْعَد يساهم فى مضاعفة الاضطرابِ النفسى والخيف المُترتّبِ على الحادث..» ولقد ثبت بعد ذلك فى التجارب المسرحية التى تقوم على التحليل النفسى أن مثل هذه الوقائع التفصيلية يمكن أن تُساعد على تجسيد وتضخيم رَدِّ الفعل المترتب على مثل هذه اللحظات الدرامية.

ولقد تَطوَّر هذا الاتجاه، وواكَبَ النظريات العلمية الحديثة التى طرقتها عبقرية فُرويد مؤسس علم النفس الفرويدى، حتى وصل اهتمام الممثل فى نهاية القرن التاسع عشر بالتعبير عن الدوافع النفسية المركّبة، إلى درجةِ أنه أصبح يُشكّلُ قاعدةً أساسية من قواعد الأداء الواقعى، وفى نفس الوقت بدأ قسطنطين استانسلافسكى يضع أسس نظرياته فى تدريب الممثل على اكتشاف الصدق الداخلى، حتى يتوصل إلى نوعٍ من الأداء يُحاكِى الواقع النفسى الفردى والاجتماعى فى الحياة اليومية.

استلانسلافسكى والمنهج

Stanislavisky and the system

بين منحدر القرن التاسع عشر ومَطْلع القرن العشرين اجتاحت العالم شرقا وغربًا موجة متطورة من التفكير المنطقى الديكارتى، موجةٌ تُخْضع كافة الظواهر للمنطق العلمى، ولا تكتفى بالمعالم الخارجية المادية للإنسان وللأشياء. وإذا كان الاتجاه الفلسفى قد أعطى للمسرح روادًا للمسرح الفلسفى - المنطقى - مثل لويچى بيراندللو Pirandello فى إيطاليا وچان چيرودو Jean Giraudoux وچان بول سارتر Paul Sartre Jean فى فرنسا، فإن الاتجاه التحليلى النفسى Psieanalisne الذى يقوم أساسا على ما طرحَهُ فرويد Freud من نظرياتٍ فى علم النفس، وبوجه خاصٍ فى مادتى الوعى Gonscious Subecnseious قد أعطى للمسرح - وما يزال يعطى - أجيالا من الكُتّاب ورجال المسرح، يؤسسون أعمالهم المسرحية على الدراسة التحليلية للبناء النفسى الفردى والاجتماعى للإنسان، وفى مقدمة هؤلاء من الرواد الذين مَهَّدوا الطريق لمسرح التحليل النفسى، أنطون تشيكوف فى أدب المسرح، وقسطنطين استانسلافسكى أستاذًا للإخراج والتمثيل.

وفى ٢٢ يونيو ١٨٩٧م، وفى مَطْعَم كبير فى موسكو، تقابل قسطنطين استانسلافسكى وصديقه رجل الأدب والمسرح نميروفتش دانشنكو Danchenko Nemirovitch فى جلسةٍ استمرت من الثانية بعد الظهر حتى الثامنة صباحا، وكان جدول المناقشة يتضمن القضايا المطروحة للمسرح ومبادئه وفلسفته وتقنياته وتنظيماته. ولما كان المُتَحَادثان الكبيران يُقيمانِ وزنا هامًا لكرامة المسرح كمؤسسةٍ ثقافية وتثقيفية للإنسان، فقد تركزت أبحاثهما بصفة أساسية حول كرامة الممثل - العنصر البشرى الرئيسى الذى يحمل مسؤولية العرض المسرحى، «.. ولكى يلتزم الممثل باحترام قواعد وأخلاقيات المسرح، يجب أن نهيئ له كل ما يجب تهيئته للإنسان المثقف.. يجب أن نُهَيئَ له أولا ظروف حياةٍ إنسانية كريمة.. نحن نأخذ فى الاعتبار كرامة الممثل،

ونعتزم إنفاق أول دَخْلٍ يتجمع لدينا فى تأثيث منزل المستقبل، الذى يُتيح للممثلين حياةً مَادِيّة هادئة..».

ولم يكن الرائدان يقصدان فقط حماية الممثل اقتصاديا، وصيانة حياته الأُسرية، بل كانا يعنيان أيضا توفير وسائل الراحة فى دار المسرح، وتهيئة كافة الاحتياجات الفكرية والروحية اللازمة لِبنَاء مُبْدِعٍ فَنِىّ مثقف.

والممثل لن يستطيع أن يخلق شيئا إلاّ إذا بدأ بنفسه:

الجسم أولا: بصرف النظر عن الماكياج والملابس، كركيزةٍ لِكَيان الشخصية المسرحية. ويجب أن نستكمل هذه الركيزة، باستكمال البناء الروحى والفكرى والفيزيقى والوجدانى، ليتمكن الممثل من دفع الحياة فى الشخصية المسرحية. ومن هنا فكل ما يعنى روح الممثل يُضيفُ ثروةً جديدةً له ولأُسرةِ المسرح. ومن هنا أيضا يَكُون التفسير الإنسانى الذى يقدمه العرض المسرحى للنص نَابِعًا من ذلك البناء الروحى لجماعة الممثلين.

إن الشىء الذى أراد أندريه أنطوان (رائد الطبيعية) أن يحققَهُ من خلال واقعية البيئة الخارجية للعرض المسرحى، إتجه مسرح الفن بموسكو Moscow Art Theatre بقيادة استلانسلاسكى إلى تحقيقهِ من خلال اكتشاف وتجسيد الحقيقة الإنسانية الداخلية النابعة من ارتباط الممثل بالقيم الأخلاقية والإنسانية وبالوعى العلمى والتِقَنِى.

ولقد تحوَّل مسرح الفن بموسكو منذ أسّسه استانسلافسكى إلى مدرسةٍ حقيقية لدراسة «الطريقة الجديدة» أو «المنهج الجديد» فى أداء الممثل. ونستطيع أن نُطلق على هذا المنهج، الواقعية الفنية Artistic Realisn، ونستطيع أن نجد فى الكتب الثلاثة التى نشرها استانسلافسكى، التفاصيل الكاملة لعناصر هذا المنهج، ووسائل التوصل إليه، والتدريبات الشاقة التى يجب أن يجتازها الممثل ليحقق لنفسه المستوى التِقَنِى الملائم للمدرسة الواقعية الفنية والكُتب الثلاثة هى:

– إعداد الممثل La Forwatiun de L'acteur.

- حياتى فى الفن Ma vie dans L'art.

- بناء الشخصية La construction du Personage.

والخطوط الرئيسية لمنهج استانسلافسكى هى:

١ - محاربة مدرسة الكليشيهات التى دشَّنتها الحركة الرومانتيكية، أو كما يسميها استان: «المسرحة الرديئة La Mauvaise Theatralite والبحث عن الصدق. والصدق عند استانسلافسكى يتدرج من الداخل إلى الخارج لا العكس: إنه يبحث أولاً عن الصدق الداخلى، وهو بحثٌ انفعالى، عاطفى، وذهنى، تتدخل فيه كثير من مسميات عِلْم وظائف الأعضاء (الفيسولوچى)، وبوجه خاص وظائف المُخ، والدورة الدموية، تَوَصُّلاً إلى الصفة التشريحية الخارجية على المكونات الفيزيقية للإنسان (للممثل)، الجسم، والوجه، والأطراف، والحواس الخمس، حيث يكتشف الممثل رَدَّ الفعل الفيزيقى الخارجى، أو ما يُعَرِّفه بالصدق الخارجى كنتيجة مادية للصدق الداخلى.

ويستعين استانسلافسكى فى طريقته بتعبيرات مشهورة للتوصل إلى الصدق الداخلى، من أهمها: «لو أَنَّنِى»، و«الماكياج الداخلى». وفيما يلى نَبْسُطُ الخطوط الأساسية التى يقوم عليها منهج استانسلافسكى فى إعداد الممثل:

- لَوْ أَنَّنِى The Magic If:

إن استانسلافسكى يُطالب الممثل، خلال بحثه عن الطريقة التى سيؤدى بها الشخصية صوتا وتعبيرا، أن يسأل نفسه فى كل لحظة: لَوْ أَنَّنِى هذه الشخصية بكل ظروفها الاجتماعية والفردية، وفى مثل هذه اللحظة، وبصَدَد مثلِ هذا الفعل أو رَدّ الفعل، فكيف كنت أقول؟!!. كيف كنت أَسْلُك؟.. كيفَ كنت أُعَبِّر؟.

إنه يُطالب الممثل أن يتذكر لحظةً مشابهةً لتلك اللحظة فى حياته، وهو هنا يفترض فى الممثل أن يختزن تجارب حياته، بعد أن يُرَاقِبَ نفسَه، ويراقب غَيْرَه خِلال حياته الاجتماعية، ليسجل التكنيك الطبيعى (التلقائى) للانفعال بالحياة: بالأفعال والعواطف والغرائز، والعَلاَقات المختلفة.. إلخ.

ولا شك أن الممثل، بقدر ما هو صادق فى تجربته الحياتية، وبقدر غِنَّى هذه التجربة يستطيع أن يكتشفَ حقيقة الباعث للموقف، وبالطريقة التى تُعَبِّر بها الشخصية عن لحظةِ (الموقف)، سواءً فى الصوت (الطبقة – الحجم – اللون)، أو فى الجسم (الشكل الخارجى للكتلة الجسدية للتعبير عن المواقف المختلفة)، أو فى التعبير (قناع الوجه – الإشارة – الحركة).. إلخ.. ولا شك أيضا أن الممثل عندما يكتشف هذه التفاصيل الصادقة، فإنه، بقدرِ تمكُنِه من تِقَنيات مهنته، سيستطيع أن يمنح للموقف مقومات الانفعالية والتعبيرية من أجهزته التعبيرية المختلفة.

ولعله من المناسب أن نطرح هنا سؤالين:

- هل مطلوبٌ من الممثل أن يكون قد مَرَّ بكافةِ التجارب ليواجه هذا المنهج؟
- وهل معنى هذا البحث للإجابة على السؤال «لَوْ أَنَّنِى..» أن يتحول الممثل إلى الشخصية التى سيؤديها، ويُعيد إبداع اللحظة أو الموقف؟! بمعنى آخر: هل المنهج يَقُوم على ما يُعْرف بالتقمُّص أو الاندماج؟.

وللإجابة على السؤال الأول نجيب بالنفى، وإلاّ كان مطلوبا من الممثل الذى سيقوم بأداء شخصية تموت فى نهاية المسرحية أن يكون قد جَرّبَ «الموت» – الأمر الذى لا يتفق مع المنطق والعقل. وأن على الممثل بالطبع أن يلجأ إلى المَرَاجعِ الحية والمدونة، وإلى رصيدِ تجاربِ الآخرين والتجارب التاريخية المرصودة فى الآداب وأنواع الفنون التشكيلية والتعبيرية المُسجَّلة، فيما لم يمر به شخصيا من تجارب. فهو يستطيع أن يتعلم من الآخرين، وأن يسألهم عن تجاربهم، ويستطيع أن يجد بُغيته فى فيلمٍ رآه، أو معزوفة موسيقية استمع إليها، أو فى لوحةٍ أو تمثالٍ أو نحتٍ بارزٍ لفنان تشكيلى معاصر أو قديم، كما يمكن – فى النهاية – أن يكون قد عاش التجربة فى لحظة حُلْمْ، سواءً كان هذا الحُلم حُلْمَ يقظة أو حُلْمَ نائم.. إلخ.

على أن ذلك الصدق الداخلى الذى نُطالب الممثل الواقعى بالبحث عنه ليس فى النهاية حقيقة موضوعية ثابتة كالحقائق العلمية، وإلاّ انتفت إمكانية الابداع الذاتى،

وأُلغيت الفوارقُ بين ممثل وآخر، وعاد فن الممثل مرة أخرى إلى مدرسة الكليشيهات.. إن الصدق الداخلى سيبقى دائما حقيقة فنية يراها ممثل بذلك الشكل، ويراها آخر بشكلٍ آخر، وكلاهما صحيح، ولكن المعيارَ يبقى دائما الصدق.

ولكى أبرهن على صحة ما أذهب إليه، لاحظ أن الفنانين يُعبّرون بوسائل مختلفة عن شىء واحد، وأننا نتقبل تعبيراتهم جميعا قبولا حسنا، بشرط أن تكون تعبيراتٍ أصيلة وصادقة، سواء كانت باللون، أو بالكتلة، أو بالنغمة، أو بالكلمة، أو بالحركة، أو بالصوت...

وللإجابة على السؤال الثانى نؤكد أن استانسلافسكى إذا كان فى المرحلة الأولى من حياته الفنية قد مرَّ بمَا يُشبه فكرة «الاندماج»، فإنه قد انتهى إلى رفضها، وعلى ذلك فإنه إذ يطلب من الممثل أن يبحث عن «الصدق»، فهو لا يريد منه أن يُعيد معايشة موقف الشخصية، وإنما يسأله فقط أن يتذكر الظروف التى دَعَتْ إلى هذا الموقف، ولذلك فإنه يطلب من الممثل أن يواجه هذا البحث فى حالة هدوءٍ وتركيز، وارتخاءِ عضلات، ثم يطرح على نفسه مجموعة من الأسئلة، توصلا للإجابة على السؤال الأصلى (لو أنّى): أين كان فى تلك اللحظة؟.. ماذا كان يلبس؟.. من كان موجودا فى مكان الحادث أو الفعل أو الموقف؟ ما هو الوقت من السنة، وما الشهر، وَمَا اليوم؟.. ما هى ألوان الأشياء المستعملة والموجودة فى مكان الحادث؟؟ ما هى أشكالها وأحجامها.

ولا شك أن الممثل إذا اعتاد هذا المنهج للبحث، فإنه سيتوصّل بعد تجربة - طالت أو قَصُرت - إلى تجربة تقنيةٍ غنية، تَحِلُّ عنده محل التجربة الحياتية، وتُغنية فى النهاية عن طرح السؤال الخالد (لو أَنّى).. بمعنى آخر، سيصبح لدى الممثل الحضور التقنى الذى يُمَكّنه من التعبير فنيا عن كافة جوانب الحياة، فيبدو للمتفرج كما لو كان طبيعيا.

٢ - تهيئة المناخ المناسب للانفعال المسرحى، كوسيلة لتوليد الإحساس الطبيعى عند الممثل، الكنترول (السيطرة عند الممثل الواقعى).

إن الممثل يجب ألا يستسلم للانفعال بالشخصية دون أن يسيطر على نفسه سيطرة عقلانية حتى يبقى دائما مُمثلا يؤدى عملا فنيا، ومع ذلك فإن الممثل الواقعى

يحتاج إلى الحد الأدنى من الانفعال، غير أنَّ هذا الانفعال يجب أن يكون مسرحيا - أىْ فنيا. وهو نفس ما انتهينا إليه فى مناقشة العُنصر الأول.

والممثل قد يُهيِّىء - فى المراحل الأولى - لهذا الانفعال المسرحى، بانفعال حقيقى أثناء البحث والتدريب - يجب أن يمتنع إطلاقا عن الالتجاء إلى الانفعال الطبيعى أثناء العروض المسرحية.

إن الانفعال بهذا الأسلوب يُصبح عادةً عند الممثل، عادةً ترتبط بالكلمة، أو بالحدث. بمعنى آخر يصبح عادة ترتبط بالعمل الدرامى (بينما الانفعال الطبيعى، حسب قواعد علم النفس، يرتبط بالبواعث الطبيعة الحقيقية)، فإذا كانت الدموع الطبيعية تسيل بناءً على خبر موت عزيز، فإن الدموع المسرحية تسيل من الممثل بناءً على خبر موت شخصية مسرحية، وهو خَبَرٌ مسرحى فى النهاية.

ولكى تكون للممثل هذه الإرادة المسرحية، يجب أن تُهَيَّأ له الوسائل بحيث يكون فى كل ليلة فى نفس موعد رفع الستار، فى نفس الحالة النفسية والمِزَاجية، بحيث يستطيع أن يُولِّد فى نفسه الشعور بقدرته على استدعاء الحالات الشعورية المختلفة للشخصية التى يؤديها.

ومن أجل تحقيق هذا الهدف فإن استانسلافسكى قد وضع لفنانى مسرح الفن دستورا أخلاقيا أقرب ما يكون بوصايا الكتب السماوية للمؤمنين قُبيل دخولهم أماكن العبادة. يقول استلانسلافسكى للممثل: «... لا تدخل المسرح بأحذية ملوثة، لِتَنْفُضْ منها فى الخارج الوحل والرائحة الكريهة.. واترك مَشَاغِلَك المسكينة وَوَسَاوِسَك التى تشغَلُك عن الإبداع الفنى خارج المسرح..».

٣ - <u>بناء نص غير مُتَطور، من خلال التحليل النفسى الاجتماعى والفردى للنص الأصلى:</u>

نحن نعلم أن الكلمة المادية المكتوبة ليست قادرة دائما على احتواء كافة جوانب وظلال المعنى المُرَكَّب الذى يدور فى الحوار بين الشخصيات. والمخرجون يتحدثون دائما عما وراء الكلمات.

وبطبيعة الحال فإن المنهج الواقعى النفسى لاستانسلافسكى **يقضى** بالضرورة أن يبحث الممثل دائما عَمّا وراء الكلمات، عن عَمَلٍ على الأقل – **أَخْذًا بالنصيحة** المقدسة للأستاذ بإعمال سؤال «لَوْ أنَنِّى».

ولهذا فإن الممثل فى هذا المنهج لا يكتفى بأداء الكلمة، وإنما يُبدع حولها بأدائه أبعادا واسعة، غير غريبةٍ على الكلمة، بل، تُعَمِّقها وتُكسبها الأبعاد الحقيقية للحظة المشابهة فى الحياة، مما يجعل الشخصيات صادقة وحقيقية.

وبالرغم من أن مسرح برتولد بريخت (الملحمى) يقوم على أُسُسٍ فكرية وتَقَنية مختلفة عن الأسس التى يقوم عليها مسرح استانسلافسكى، فإن بريخت قد اكتفى بمنهج استانسلافسكى فى تربية الممثل، وفى تنظيم الفرقة المسرحية، وهو لهذا يُعَدِّدُ الاكتسابات التى حققها المسرح المُعَاصِرُ مِنْ تجارب استانسلافسكى فى كتابه فن المسرح Theaterarbei – ص٤١٣، على الوجه التالى:

١ – الجوهر الشِعْرى للمسرحية (ويعنى للعرض المسرحى).

٢ – الشعور بالمسؤولية قِبَلَ المجتمع.

٣ – فكرة مسرح النجوم – بما يعنى أنَّ الفرقة عند استانسلافسكى ليس فيها ممثل كبير، وممثل صغير، وأنَّ الممثل لا يؤدى دورا، وإنما يلعب أَحداثاً مسرحية.

٤ – نظرية الخط الرئيسى والتفاصيل – بمعنى أن المسرحية تقوم على عُقدة رئيسية، وحولها العُقد الصغيرة، تماما كما أنَّ الجهاز الدموى يتكون من شرايين وأوردة وعالم فسيح من الشعيرات.

٥ – الإلتزام بمراعاة الصدق.

٦ – انسجام الطبيعة والأسلوب (بما يحقق التوازن بين جَفَافِ الطبيعة وَجَمَالِ الفن).

الاجتهادات الحديثة فى أداء الممثل، فى إطار منهج استانسلافسكى

إن منهج استانسلافسكى فى إعداد الممثل، وبالتبعية فى أداء الممثل، يُعتبر أكثر المناهج تكاملاً - من الناحيتين النظرية والتطبيقية - فى مجال الأداء الواقعى للممثل حتى الآن.

وإذا كان استانسلافسكى قد أعلن بمنهجه باب البحث والتجديد والإبداع، إلاّ أنَّ رجال المسرح يحاولون تِبَاعا أن يوازنوا بين هذا المنهج وبين ما يَطْرَأُ على المجتمع من متغيرات سريعة نتيجةً للتطور العلمى والتكنولوجى المتصاعد. ولهذا فقد تأسست مدارس كثيرة لأداء الممثل فى أوروبا وأمريكا، تقوم كثير منها على المبادئ الأساسية لمنهج استانسلافسكى، وإن كانت بعضها تَرْتدُّ إلى مناهج تعود إلى بَعْثِ أساليب ما قبل الواقعية الحديثة.

ومن المدارس التى تبنى أبحاثها فى هذا المجال على أسس منهج استانسلافسكى:

- استوديو الممثل بالولايات المتحدة Actors Studio.
- استوديو فنون المسرح بروما Studio di arti Sceniche.
- نادى إبراكساس بِلُنْدن Abraxas Club of London.

استوديو الممثل والطريقة The Me Thod

فى سنة ١٩٢٣م زار مسرح الفن بموسكو الولايات المتحدة، حيث قدَّم موسما مسرحيا. ولقد تخلف ثلاثة من ممثليه فى نيويورك، وهم بولجاكوف Boulgakov وريتشارد بوليسلافسكى Richard Boleslavsky وماريا أو بتسككايا Ouspenskaya Maria وعمل الثلاثة فى نيويورك بإلقاء دروس فى فن الممثل، وكان شيئا طبيعيا أن ينقل ثلاثتهم منهج استانسلافسكى إلى الممثل الامريكى. وفى ١٩٣٣م نشر بوليسلافسكى شرحا للمنهج فى شكل كراسة محاضرات وبدأ تدريسها فى المسارح الجامعية الأمريكية.

وفى ١٩٣٥م يزور ميخائيل تشيكوف Mikhail Tchekov الولايات المتحدة ويقيم بها، وينشر تفسيره الشخصى للمنهج من خلال الدروس التى يُلقيها.

وفى ١٩٣٦م يترجم كتاب «إعداد الممثل» وينشُرهُ فى أمريكا.

وفى ١٩٣٧م يكون منهج استانسلافسكى قد فرض نفسه على الممثل الأمريكى فى مسرح الهواة والمحترفين على السواء، حيث يُعطى لخشبة المسرح وشاشة السينما الأمريكيين نجوما كبارا مثل مارلين مونرو ومارلون براندو.

ومؤسس «استوديو الممثل» لى استراسبرج Lee Strasberg» من أصل نمساوى، واكتسب الجنسية الأمريكية.

ولقد عاصر زيارة «مسرح الفن» لنيويورك فى ١٩٢٣م،وبدأ فورًا التدريب على منهج استانسلافسكى فى «مسرح المعمل الأمريكى American Laboratory الذى أَسَّسه بوليسلافسكى.

وقد استدعى سنة ١٩٣١م لتدريب ممثلى «مسرح المجموعة Group Theatre» فى نيويورك حيث لَقَّنهم المنهج، وقام بتطوير الدراسات والتدريبات المُؤسَّسَة على الارتجال. ولم يكن «لى استراسبرج» يهتم بقواعد الإلقاء، ومخارج الحروف، وعيوب النطق عند

الممثل، وكان يقول دائما: إن لهذا العمل مجموعة أخرى من المتخصصين، ولا شك أنه مُحِقٌ فى هذا إذا ناقشنا موقفه على أساس القاعدة الحديثة فى التخصصات الدقيقة، وإن كان استلانسلافسكى في منهجه يهتم غاية الاهتمام بالكلمة وتشريحها والظلال التى تلقيها حروفها ومقاطعها، وكان «لى استراسبرج» أيضا يأمر بطبع النصوص التى سيؤديها الممثلون على الآلة الكاتبة، دون توضيح علامات الترقيم حتى يحمى المؤدين من السقوط فى عيب ميكانيكية اللغة، أو بمعنى آخر ليتيح للممثلين فرصة الخَلْق الذاتى فى التعامل مع الكلمات، ولعلك تلاحظ هنا أن القضية تتصل اتطالا وثيقا بدور الممثل كَمُفسِّر، وبوجه خاص عندما يضَع هو الفواصل، والنُّقَطْ، وعلامات الاستفهام والتعجب ويحدد أنواع الوقف.. إن «لى استراسبرج» يمنح الممثل القدرة على أن يَخْرُج من تعامله مع النص بصورٍ شخصية، غير مُسْتَنِدٍ إلى قواعدَ مسبقة ومُقرَّرة، حتى ولو كانت هذه القواعد مُمْلاةٌ من المؤلف نفسه فى شكل علامات الترقيم.

وقد استُدْعى للعمل فى سنة ١٩٤٩م بمعمل الفن الدرامى D,Art Dramatioue L'Atelien الذى أسسه فى نيويورك إيليا كازان Elia Kesan مع آخرين سنة ١٩٤٧م.

ثم وضع كل هذه الخبرة فى إدارة «استوديو الممثل» الذى يتردد عليه ممثلون تَمَّ تكوينهم بالفعل، حيث يتلقون دروسا خاصة لتحقيق هدفين أساسيين:

* تحقيق النُضج التِقنى.

* حل بعض المشاكل التقنية الخاصة بالممثل.

ويهمنا فى هذا المقام أن نُنَبِّه إلى أن «استراسبرج» لم يَتَلَقَّ المنهج عن استلانسلافسكى نفسه، وإنما عن أحد معاونيه، وأن دروس استوديو الممثل (الطريقة) لا تُلْقى على مجموعةٍ من الطلاب أو من الممثلين كما كان يحدث فى مسرح الفن بموسكو، بلْ على ممثلين أفراد، يعامَلُ كل منهم على حدة: من خِلال الطريقة Method The التى تُعالج حالات فردية عند كل منهم، حسب منهجٍ قائم على التحليل النفسى، والطريقة بهذا الشكل تقترب أحيانا من علم التشريح النَفسى أكثر مما يقترب من التدريبات المسرحية.

والممثلون فى استوديو الممثل لا يقلدون أحدًا، وإنما يزرعون ذاتهم... يكتشفونها.. إنهم يُطّورون الأنا الحميمة بحيث تكون قادرةً على مواجهة كل الشخصيات الفنية التى يؤدونها.

إن «لى استراسبرج» لا يقوم بتكون الممثلين ولكنه يعاونهم على أن يجدوا أنفسهم. وهو لا يكتفى بتعاليم استانسلافسكى، ولكنه يلتقط أيضا أفضل ما فى مشاهير فن أداء الممثل فى تاريخ الكوميدى فرانسيز، ممن مررنا بذكرهم فى الفصول الماضية.

وهو ينصح دائما بدراسة تراث التصوير الرومانى، والنحت البارز الإغريقى، توصُّلاً إلى ملاحظة عناصر الجمال فى الجسم الإنسانى.

واستراسبرج يعمل فى كل جلسة مع ممثل واحد أو اثنين على الأكثر، أمّا بقية أعضاء الاستوديو فإنهم يستمعون إلى الشرح والحوار، ويتدخلون فى نهاية الجلسة للتعليق أو لطرح الأسئلة.

وعلى الممثل فى الاستوديو أن يتعود على التصريح بصوتٍ عالٍ أمام زملائه بالصعوبات التى وقفت أمامه أثناء التعبير عن لحظة أو أخرى من دَوْره كما كان يتمننى، ولا شك أن هذه التصريحات والمناقشات التى تدور، يُمكن أن تعاون الممثل على الانتصار على تردداته وعلى عُقَدِهْ.

وفيما يلى نبسط بعض الخطوط الأساسية التى تقوم عليها «الطريقة»:

١ – يجب على الممثل أن يكون مُبدعا:

ومعنى ذلك أنه يجب أن يترجم تجربته الشخصية على خشبة المسرح... أن يُقدّم للجماهير حقيقةَ وجوده وأن يفرضها عليهم.

وعليه، بالإضافة إلى ذلك، ألاّ يترك ذاته تتضاءل أمام الشخصية أو أمام زميله على خشبة المسرح، وأهم من ذلك إبداع المُخرج إذا كان يُغرق هذه الذات ويُمزقها ويمسخها (ومعنى ذلك ببساطة أنّ الممثل يجب ألا يسمع للمخرج، ومن باب أولى ألاّ يطلُب من المخرج مهما كانت صعوباته، أن يُؤدّى أمامه، فإن هذا الطريق يؤدى بالضرورة إلى مسخ شخصية الممثل، وإلى تجميد إمكانيات الإبداع عنده).

على أنّ نصالح (لى ستراسبرج) تتضمن بعض التفاصيل بصدد هذه النقطة، فهو يطلب من الممثل أن لا يستسلم للمخرج إلا إذا كان يعمل ضمن فِرْقةٍ ثابتة، وبشرط أن تكون بينهما ثقة متبادلة بُنيت على تجربة مزدوجة، ويمكن تطبيق نفس القاعدة فى حالة إنتاج عملٍ مسرحى بمجموعة مُنْتقاة، بحيث تكون عَلاَقاتهم مبنية على الثقة. إلاّ أنه فى حالةٍ تنقُّل الممثل من مخرج إلى مخرج فى المجال، عليه أن يكون محافظا على إمكانياته الإبداعية الذاتية أشد المحافظة.

ولكى يكون الممثل مُبدعا، يجبُ بالضرورة أن يُقلع عن الكليشيهات، وأن يكون إحساسُهُ حيّا ونابعًا من حياته الاجتماعية (وأن يكون بالضرورة قد هضم تجربته الاجتماعية)، وأن يكون سريع الاستجابة للتحوُّلات فى المواقف الدرامية.

٢ - يجب على الممثل أن يتعوَّد العملَ فى حالةِ استرخاء (Relaxation):

واستراسبرج يتّفق مع استانسلافسكى تمام الاتفاق فى هذا الخصوص، ذلك أن الممثل بطبيَعتِه عصبى المزاج، ومتوتر، ولهذا فلابد له، لكى يبحث، ويستكشف، ويوائم بين تجربته الذاتية والاجتماعية وبين سلوك الشخصية، أن يُرخى عضلاته، وأن يَخْرُجَ من حالة التوتر إلى حالة سلام. وليس الاسترخاء عضليا فقط عند استراسبرج، بل إن الأمر غالبا ما يقتضى استرخاءً نفسيا (فرديا أو اجتماعيا) بمعنى أن يتخلص الممثل أثناء العمل الإبداعى من عبء القواعد السلوكية التى فُرضت عليه منذ طفولته، ومن توترات الحياة الاجتماعية، ومن كل ما فرضَهُ عليه المناخ الذى يعيشه أُسريا أو اجتماعيا من أثقال.

ومن البديهى أن الفنان - أى فنان - لا يستطيع أن يتفرغ لإبداعه إلاّ إذا تخلَّص بشكلٍ كاملٍ من كل هذه الأعباء فى لحظة الإبداع على الأقل، ولا شك أن هذا هو المعنى البعيد لنصيحة استانسلافسكى للممثل «بأن ينفُضَ حِذَاءَهُ من الوحل قبل أن يدخل المسرح».

٣ – يجب على الممثل أن يرتاد عالما كشفيا خلال بحثه فى أداء النص Exploration:

وهذا ما كان يُعْنى به استلافسكى «البحث فيما وراء الكلمات»، ذلك أنه فيما وراء كلمات النص، وفيما بين سطوره، هناك عَالَمٌ، يجب على الممثل أن يقوم باكتشافه. وعلى ذلك، فإن القضية ليست قضية كلمات يقولها أو يؤديها: إنه يجب أن يبدأ بدراسة الموقف العام، مُتدرجا إلى المواقف التفصيلية، باحثا عن الدوافع والبواعث والظروف والعَلاَقات.. إلخ.. ويقتضى هذا من الممثل:

(أ) أن يضيف إلى أفكار المخرج اكتشافاتٍ وزوايا تنوير جديدة.

(ب) أن يضيف إلى المعنى الضيق لكلمات المؤلف، ردود فِعل الشخصية عنده، الناتجة من حساسية الشخصية والمعاصرة.

(جـ) أن يُعْمِلَ أحيانا قدراته العقلانية وإبداعاته الخيالية.

(د) أن يبحث إمكانياته التعبيرية والحُضُورية لملء الفراغ والزمان المُخصَصَّين له فى خشبة المسرح، دون أن يكون فى هذا تَزَيُّد على المطلوب أو تجاهل للمساحات المخصصة لزملائه.

كما أنَّ إعمال هذه القاعدة يقتضى من الممثل قُدُرات كبيرة من المعارف، وعُمقا فى ملاحظة الواقع الذى يعيشه، وفى معرفة ذاته، وتعمق علاقاته.

٤ – يجب على الممثل أن ينشط ذاكرته الشعورية Le Mewoire emotionmell:

وهذا الخط هو العصب الرئيسى فى «الطريقة» وهو فى الوقت نفسه نقطة خلافٍ واضحة بين استراسبرج واستانسلافسكى.

إن استانسلافسكى يَطْرحُ سؤاله المشهور «لو أنَّنى» توصُّلا إلى عَقْد مقارنةٍ بين موقف الشخصية، وموقفٍ مشَابهٍ للممثل فى تجربتهِ الشخصية. والممثل فى هذه الحالة يلجأ إلى تقليدِ كائنٍ آخر طبيعى غير الشخصية، حتى ولو كان هذا الكائن هو الممثل نفسه.

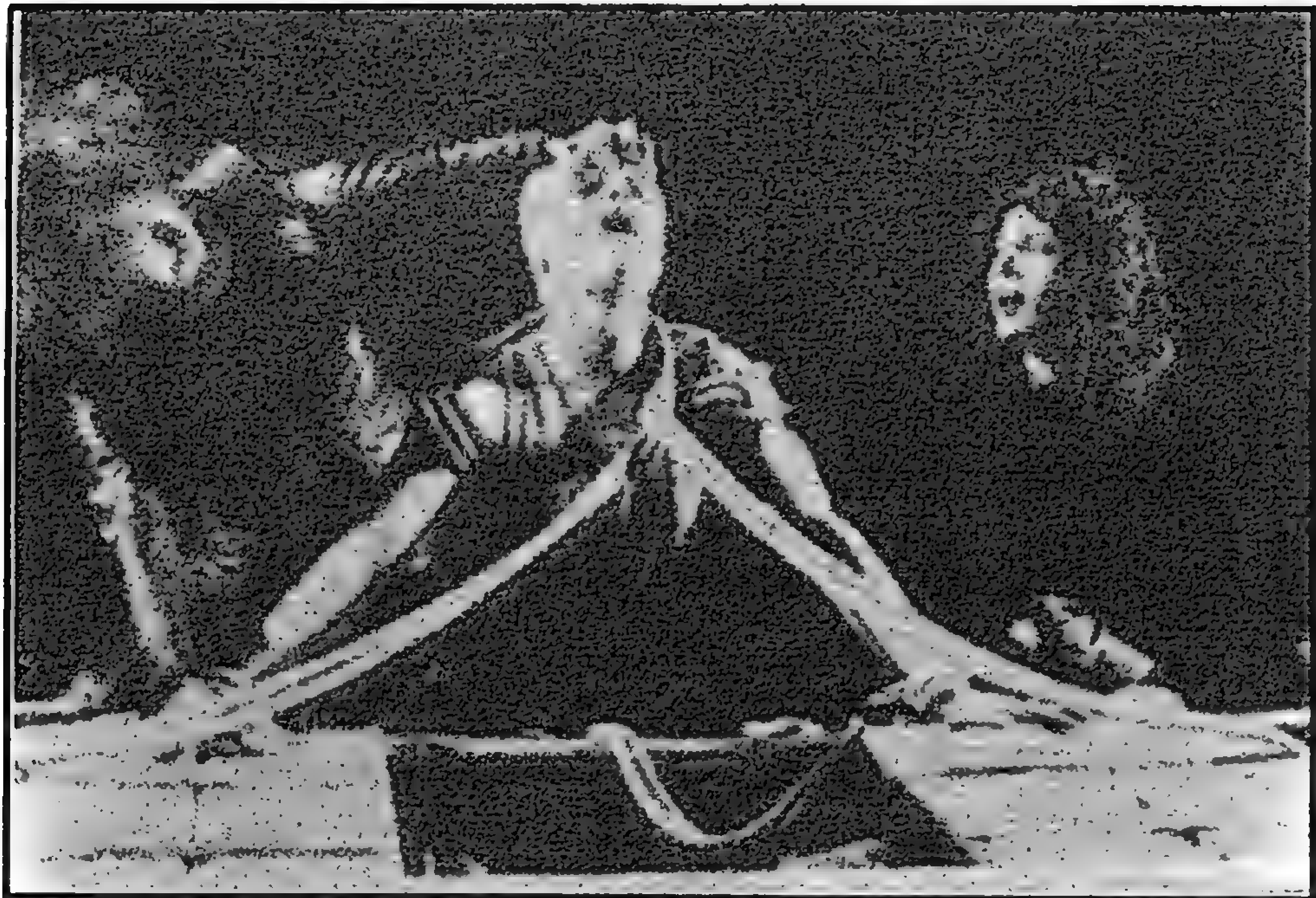
ولكن استراسبرج يطلُب من الممثل أن يُعايش التجربة الشعورية ذاتها، لا أن يستوحيها فقط، وعلى ذلك، فالممثل عنده يجب أن يتمتع بذاكرةٍ حادّة تمكنُه من أن يعيش كل ليلة ذلك الشعور، وأنْ يطورّه ويعيشه أمام الجمهور، تماما كلاعب الترابيز فى السيرك حيث يُمارس كل ليلة نفس العزيمة لتجميع كل قواه فى مواجهة قفزة الموت.

غير أننا نشارك كثيرا من النُقّاد فى رفض هذا التطرف الضار بالممثل، ونعتقد معهم أنه يُعيد إلى الأذهان قضية «التقّمص» ولكن بشكلٍ آخر، وفى اعتقادنا أن أسلوب استانسلافسكى فى هذا الخصوص هو الأسلوبُ العِلْمِى الصِحّى، المنطِقى الوحيد، على أساس ما سَلّمنا به قبلا من أداء الممثل الذى يظل فى النهاية نوعا من أنواع الصياغة والصناعة. ويكفى أن يتحقق فيه الصدق، دون أن يكون هذا الصدق نابعا من معاناةٍ جسديةٍ أو عاطفيةٍ أو عصبية.

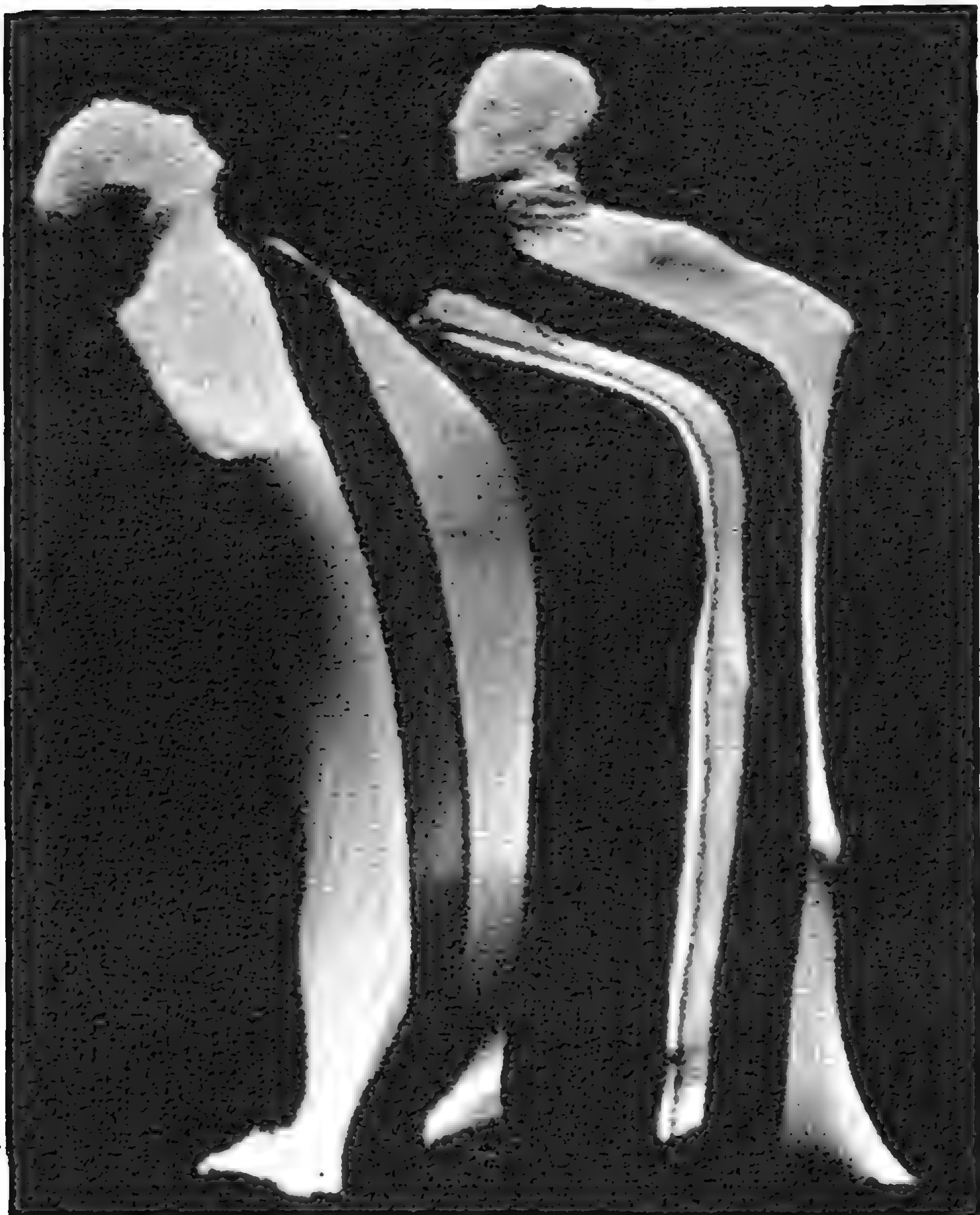
٥ – يجب على الممثل أن يتصرف فى أدائه كما لو كان وحده، يُمارس أشكال سلوكِهِ الحميمية Le momen prive:

وهذه أيضا نقطة من نقاط الخلاف بين استراسبرج واستنانسلافسكى، فالأخير كان يطلب من الممثل أن يَسْلُكَ على خشبة المسرح سلوكه الاجتماعى الذى يسلكه فى حياته الخاصة، على ألاّ يعوقه إحساسه بوجود الجمهور فى الصالة، عن جهوده فى تجسيد الشخصية. أمّا عند استراسبرج فإن الممثل يُقّدم ذاته – أى يُقدّم سلوكه الذاتى كل يوم على الخشبة، بكل ما فى هذه الذات من نقاء وعُقَدْ، ولهذا فإنه يجب أن يُمَارس أمام الجمهور سلوكياته الحميمة التى لا يمارسها إلاّ فى لحظة خُلْوته (كأن يدندن بأغنية مثلا وهو يَحْلِقُ ذَقْنَه) ولقد وصل بعض الممثلين إلى تطبيق هذه القاعدة، إلى درجة الاستربتيز (التَعْرية).

ومع تسليمنا بما فى هذا الاتجاه من إمعان فى إطلاق حرية الإبداع لذات الممثل، إلاّ أنه قد يُوّصلُ الممثلَ إلى التناقض مع القيم الجمالية للفن.. إن القضية هنا ليست قضية المتواضعات الأخلاقية، بقدر ما هى حدود الإطار الجمالى المثالى للفن.



الإيقاع بالغ الأهمية فى المسرح، فهو يؤثر على
المتفرجين فيشعرهم بالحزن والاكتئاب، أو البهجة
والسرور، وبالتالى يحقق الجو المسرحى الملائم



قدرة الممثلين على براعة التشكيلات الحركية الصعبة مع
توظيف الملابس والماكياج له أثرٌ كبير فى التأثير التعبيرى
للشخصيات والنص المسرحى

مقارنة بين منهج استانسلافسكى «والطريقة»

الآن، وقد استوبعنا المنهج والطريقة، نستطيع أن نُسَلِّم بأن كُلاً منهما يسعى، على أرض التحليل النفسى الفردى والاجتماعى، إلى منح الممثل كافة إمكانيات الإبداع الشخصى، وهما يتفقان فى نقاطٍ كثيرة، وبوجهٍ خاصٍ فى الأُسس الرئيسية لتدريب الممثل.

إلاّ أن «المنهج» عند استانسلافسكى يتميز عن «الطريقة» عند استراسبرج بزوايا هامة:

١ - إنه يُفجّر الطاقة الإبداعية عند الممثل، مع الاهتمام بالإطار الاجتماعى، للمسرح، فالممثل عنده ليس ذاتا فردية منعزلة، ولكنه ذات اجتماعية بالضرورة.

٢ - إنه لا يوّرط الممثل فى اللجوء إلى جِهَازه الانفعالى الذاتى، وهو بهذا يحميه من انحرافات عصبيةٍ ومزاجيةٍ محتَمَلة، ويحميه أيضا من النزوع إلى الثقة الكاملة فى الذات – التى قد تصل به إلى الضرر، والانحرافات الاستعراضية الذاتية.

المعامل المسرحية، والمجتمعات المسرحية

إذا كان النصف الثانى من القرن العشرين يُعتبر قمة انتصارٍ للمخرج المسرحى، بصفته القائد الأعلى للسفينة، وصاحب السُلطة فى كل ما يخص التفسير، وتحديد المنهج والبناء الفِكْرى، والتُون العام والأسلوب.. إلخ، فإنه كذلك يُعتبر بداية النهاية لدكتاتورية الممثل واستبداده وتفرده باختيار النص وتعديله، وتوظيف كافة الإمكانيات البشرية والفنية لخدمة نجوميته.

إن تعاقب الأزمات العالمية منذ ما بين الحربين حتى ما بعد الحرب الثانية، قد أدى إلى تَحوُّلٍ كبير فى العَلاَقة بين المسرح والمجتمع، ولقد ترتب على هذا:

١ – إلتزام المسرح بقضايا المجتمع المعاصر.

٢ – إستحالة قيام الفرد – أيّا كانت قدراته بإعدادِ عرضٍ مسرحى.

كما أن تزايد مستوى المعيشة ومضاعفة الأجور وأسعار خامات الإنتاج من ناحية، وازدياد منافسة ابتكارات العروض الحديثة كالسينما والتليفزيون والمسرح من ناحية أخرى، كل ذلك أَدّى إلى صعوبات كثيرة فى الإنتاج المسرحى من قِبَلِ الأفراد من الفنانين.

ولقد اختفت فردية الممثل فينا أيضا من الحياة المسرحية المعاصرة، لتحل محلها التجمعات المسرحية، والمجتمعات المسرحية، فى شكل فِرَقٍ مسرحية تجارية أو غير تجارية – قطاعا خاصا أو حكوميا أو بين بين – (مُعانةً من الدولة أو من الهيئات المختلفة).

والفِرَقُ تتكون من تجمع من الزملاء الفنانين المسرحيين، هدفهم الرئيسى هو الاتصال بالجماهير عن طريق العروض المسرحية، وقد تجمعهم فكرة واحدة، أو طريقُ بحثٍ واحد، أو إيمان بمنهج واحد.

وسواء كانت التجمعات المسرحية التى تقوم على فكرةٍ واحدةٍ مؤقتة أو دائمة، فإنها تقوم عادةً على البحث على أشكال جديدة للتعبير، وعن مضامين جديدة للعرض المسرحى تُحَدّد العَلاَقات بينهما وبين الجماهير. ولقد تكونت مثل هذه التجمعات المسرحية فى الأرض العربية فى النصف الثانى من القرن العشرين، ومنها على سبيل لا الحصر، «المسرح الحر» بالقاهرة (١٩٥٢ – ١٩٥٩م) و«مسرح الشوك» بدمشق (بعد ١٩٦٧م). وكذلك مسرح كاتب ياسين بالجزائر (أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات).

أما فى أوروبا فالتجارب الجماعية كثيرة، فبينما فى بولندا ينشط المعمل المسرحى الذى يديره جرزى جروتوفسكى Jerzy Grotowski فى مكانٍ ثابت، ليقوم بتكوين الممثل الجديد فى وجود الجمهور، يقوم «المسرح الحى» فى الولايات المتحدة برحلات فى أماكن مختلفة لاكتشاف عَلاَقات جديدة مع الجماهير (Living theatre)، ويفتح «المسرح المفتوح Open Theatre أبوابه لكافة الممثلين الشُبّان الذين يتوقون للعمل الجماعى، بينما يقوم بيتر بروك Peter Brook بمجهود كبير ليجمع حوله ممثلين يبحثون عن عَلاَقاتٍ جديدة مع النص، ومع الفراغ المسرحى، ومع الجماهير (الفرقة الملكية لشكسبير Royql Shakespear Company فى لندن).

وأيا كانت التناقضات والاختلافات بين هذه التجمعات المسرحية، فإنها تلتقى فى هدفٍ واحد كبير، هو البحث عن أساليبَ جديدة لأداء الممثل، وطُرُقٍ جديدة للالتقاء بالجماهير.

فنون الأداء عند الممثل المعاصر

رأينا فيما سبق كيف أن الحركة الطبيعة فى فرنسا، ثم الواقعية فى روسيا، قد وضعتا الأساس لمنهج جديد فى المسرح إخراجا وتمثيلاً، وكيف أنهما كانا ثورة على الأعذار الذى قادت إليه رومانتيكية القرن التاسع عشر من حركات مُعارضةٍ لواقعية استانسلافسكى التى قامت لتحمى الفن من المصير القاتم للتمادى فى محاكاة الطبيعة، وكيف أنهت الحركات المتأخرة إلى هجر اتجاه التحليل النفسى الذى يعتمد عليه منهج استانسلافسكى، وكيف أنها وصلت إلى إنكار الكلمة اللُّغوية والبحث عن لغةٍ تعبيرية جديدة تنتُجُ من تآزر الصوت والحركة، غير أن هذه الحركات الثورية المتطرفة التى تتنكر لقاعدة أساسية فى المسرح الدرامى، وهى أن المسرح هو الكلمة، وأن الكلمة الأدبية تُشتق أساسا من اللغة، تعتبر فى الواقع اجتهادات محدودة الفعالية.

لذلك فإن ممثل الكلمة يبقى دائما مشدودًا لمنهجين رئيسيين رَاسِخَين فى التقاليد القديمة والحديثة (المنهج الكلاسيكى، والمنهج الواقعى)، وإن كان يستفيد بطبيعة الحال من بعض ملامح الاجتهادات الحديثة، وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نُصنّف الممثل المعاصر حسب المناهج المتتابعة فى تاريخ المسرح، ولكننا نستطيع أن نَعْتَبِرْهُ تركيبًا مُعقّدا من كل هذه المناهج، بمعنى أنه يأخذ من القديم ومن الحديث بقدرِ طاقته على الامتصاص وعلى التطور، وَبِقَدْر ما يتطلب النص الذى يؤديه، وبقدر ما يستطيع التواؤم مع متطلبات منهج العمل الذى يضعه ويفرضه المخرج فى المسرح الحديث.

ومن النادر أن نجد ممثلاً مُعاصرا لا يجمع فى أدائه بين عناصر الكلاسيكية الموروثة، وعناصر التحليل النفسى المستفادة من حركة الواقعية (فرويد – استانسلافسكى) والعناصر الجديدة التى تفرضها التعقيدات الكثيرة فى المجتمع المعاصر، وبوجه خاص فيما بعد الحرب العالمية الثانية.

چان لوى بارو Jean Louis Barrault:

من أبرز رجال المسرح الفرنسى فيما بعد الحرب العالمية الثانية، مُخرجا وممثلاً ومديرا. وهو يُشكّل فاصلا هاما بين حركة كُوبُو من ناحية، والانطلاقة الشابة لمجموعة الكارتل وللموجة الجديدة فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات. وقد كان طيلة فترة إنتاجه الغزير شَغُوفًا بمنافسة التيارات الشابة، بالرغم من أنه يعتبر أحد أبناء جيلٍ سابق. وتعتبر آراؤه فى فن الممثل من أنضج التنظيرات المعاصرة فى هذا الشأن، وهى فى النهاية تكثيفٌ لتقديم وجهةِ نظر متطورة.

يقول چان لوى بارو:

«إن انغماس فنان المسرح فى نفس العمل فترة طويلة من عمره، يجعله يعطى أحيانا أهمية كبيرة لتفاصيلَ صغيرة، وَيُغفّل القوانينَ الأساسية التى تحكم الأداء الصحيح للممثل».

ثم يتحدث بارو عن خمس قواعد أساسية، على الممثل ألاّ ينساها:

١ - يجب على الممثل أن يجعل نفسه مسموعا ومفهوما:

ولا شك أن هذه القاعدة تُعتبر الشرط المبدئى لأن يضع نفسَهُ فى موقف الأداء أمامٍ جمهور ليس فقط احتراما لمهنته، بل - وأهم من ذلك - احتراما للجمهور وتقديرا للعَلاَقة التى تربطه به. غير أن هذه القاعدة تُعتبر بديهية إلى حد السذاجة إذا فُهمَت على المستوى المادى فقط، بمعنى أنه يجب أن يصل صوت الممثل إلى كل فِرد من الجمهور أيّا كان مكانه فى الدار المسرحية، وأن تكون مخارج حروفه سليمة بحيث تلتقط أسماع الجمهور الكلمة دون غموض، ذلك أن الإسماع والإفهام بهذا المعنى ليس فقط قاعدةً فى فن الممثل، ولكنه قاعدة أيضا فى الخطابة والإلقاء فى المحافل المدنية والدينية والسياسية، وفى أدب الحوار العادى فى الحياة.

وإذن فالإسماع والإفهام من الممثل يجب أن يُفَسّر على أنه الفهم العلمى الصحيح للشخصية التى يؤديها، وللكلمة التى تريد هذه الشخصية أن تدفع بها إلى

الجمهور، والقدرة البدنية والعقلية والعصبية على أن يُوصِّل هذه الكلمة إلى الجمهور، دون لَبْس أو غموض، وإذا كان الإنسان العادى لا يحتاج فى حياته اليومية إلى مواهب غير عادية لكى يكون مسموعا ومفهوما، فإن الممثل يحتاج إلى الموهبة والدراسة والتدريب لكى يحقق ذلك على خشبة المسرح.

٢ – يجب على الممثل أن يُجيد الملاحظة والمحاكاة:

والإنسان العادى يلاحظ الطبيعة ويحاكيها بفعل الغريزة أو الضرورة، وخاصة فى مرحلة الطفولة، ولكن هذه الغريزة يجب أن تتطور بالممارسة والتدريب.

والواقع أن واجب ملاحظة الواقع عند الممثل لا يتوقف عند الحدود العادية أو المظهرية لهذا الواقع، فهى تتجاوز ذلك إلى التأمُّلِ، والتشريح، واكتشاف ما فى الواقع من منطقٍ وفلسفةٍ يكتنفهُما كثير من البساطة واليُسر والتلقائية أحيانا، وكثير من التعقيد والغموض والصيغة أحيانا أخرى.

إن عَلاَقة الحب أو البغض أو غير هذا من العَلاَقات ليست عَلاَقة نمطية تأخذ نفس الشكل فى كل الأحيان، بل إنها عَلاَقات نسبية تختلف باختلاف كثير من الظروف الشخصية والموضوعية، ولهذا فإنها تأخذ من الأشكال والأوضاع مالا نهاية له ولا حَصْرْ. ويقرر بارو بأن هناك طريقتين للملاحظة (طريقة شخصية وطريقة موضوعية)، والفرق بين الطريقتين ينحصر فى القدرة على التخيل والإبداع والتفسير: فلو أننى لاحظت وردة ناضرةً حمراء على غصنها فى حديقة غَنّاء ملاحظة موضوعية، فإننى سأدقق النظر فى شكلها وحجمها ولونها، وقد أدرس طريقة التكوين البديعة لأوراقها، وكيف أنها محمولة على كأسها الخضراء، وكيف تحيط بها أوراق الفرع فى تكوين رائع، وقد تتجاوز الملاحظة ذلك إلى دراسة العَلاَقة الحميمة بين الوردة والفرع والساق والجذر الممتد فى الأرض السوداء. فإذا أغمضت عينى أو استدرت أو انصرفت عنها، فإننى سأكون قادرا على تذكُرِ هذه الوردة كما رأيتها بالتفصيل، بحيث أستطيع أن أضعها أو أن أرسمها بدقة كما هى.

أما الملاحظة الشخصية فستتجاوز الحدود المادية لموضوع الملاحظة إلى إسقاطٍ شخصى، وعندئذ يمكن أن أسأل نفسى: لو أننى هذه الوردة، أقف هكذا معتزا فخورا على هذا الفرع، أتلقى أشعة الشمس الدافئة، وتتراقص حولى طيور السماء.. ولكن هذه النحلة القاسية تقف على أم رأسى وتمد خرطومها إلى عروقى لتمتص الرحيق الذى بمنحنى الحياة والنضارة والشباب، بيد أن النحلة لا تفعل ذلك عن أنانية، فهى لن تحتفظ بهذا الرحيق لذاتها بل ستحوله إلى شَهْدٍ طيبٍ تمنحه للإنسان.. يا للرائحة الذكية التى أنشرها فى الجو فتكون متعة للرائح والغادى، فوق مُتْعة النظر، ولكن ها هى ذى يد خبيثة تمتد إلىَّ وقد جذبتُهَا برائحتى الذكية فتقطعنى وتحرمنى من علاقة الأمومة التى تمنحنى الحياة... أيها الإنسان.. تَسْتَمْتع برائحتى لحظات، وخلال هذه اللحظات يكون الموت قد تسرب إلى أوصالى؟ فلماذا أنت صَانِعٌ بى هكذا؟.. ستقذف بى جثةً هامدة فى صندوق النفايات.. الموت.. هل هو العدم؟ أم هو بداية قصة جديدة؟.. إلخ.

ولا شك، أن هذا النوع من الملاحظة يساعد الممثل على تطوير استعداده للمحاكاة فى إطارٍ بعيدٍ عن التقليد السطحى، وأقرب إلى فن الشعر والملاحظة والمحاكاة عند الممثل، عملية تصاحبه طيلة حياته المهنية لتُكسبه وتُكسب فنه نوعا من الأصالة والصدق، وكُلّما كان رصيده من ملاحظة الواقع غنيا ومُنَوّعًا، كلما اكتسب أداؤه غِنىً وَصِدْقا وَتأْثِيرًا. وعلى الممثل بطبيعة الحال أن يبدأ بنفسه التى هى أقرب الكائنات إليه، ليس فقط فى يَقْظتِهِ، بل وفى أَحْلاَمِهْ.

٣ – الأصالة والصدق:

قُلْنَا إن رصيد الممثل من الملاحظة المستمرة للحياة بجانبيها: الطبيعة وما وراء الطبيعة، وقدرته على محاكاة ذلك فى إطارٍ من الإبداع، هما السياج الأمين لضمان صِدْقِ أدائه، أو ما يسمى بمشابهة الواقع Verisimilitude.

وإذا كان استانسلافسكى يضع على لسان الممثل سؤاله الخالد: «.. لو أننى ..» أمام كل شخصية يؤديها، بل وأمام كل لحظة من لحظات حياة هذه الشخصية،

لكى يُوصّله إلى الصدق والأصالة، فإن بَارُو يضع هذه الأسئلة، من أين وكيف أتيت؟.. وإلى أين أنا ذاهبٌ؟.. وفى أى حالةٍ أنا؟.

وعلى الممثل أن يطرح على نفسه هذه الأسئلة فى كل لحظة من لحظات العرض، حتى وهو خارج الكواليس.

٤ – القدرة على التواؤم مع المناخ: أو مع الأجواء الداخلية والخارجية التى تتبع من الشخصية وتحيط بها Environment وعلى الممثل دائما أن يطرح على نفسه هذا السؤال: ماذا أفعل هنا؟.

ولقد تعتبر هذه القاعدة من أعقد ما كشف عنه چان لوى بارو، ذلك أنها تكشف فى الواقع عن المعادلة الصعبة التى يصنَعُها الممثل بين ذاته وبين الشخصية التى يؤديها.

والممثل الذكى يستطيع – من خلال العَلاَقة التى يبنيها مع الأشياء التى يحملها أو التى تحيط به، أن يُجسّد بدقة ما تُريد الشخصية أن تُصَرّح به، وما يريد لها أن تخفيه.

٥ – سيطرة الممثل على أدائه Control:

إن مراقبة الممثل لنفسه – داخليا وخارجيا – أثناء أدائه، من أهم القواعد التى يجب أن يلتزمها، ومن أخطرها أثرا، ليس فقطُ بغية تحاشى كثيرٍ من المخاطر التى يمكن أن تنجم عن فقدان السيطرة، مما قد يُعَرّض غيرَهُ من المَمْثلين أو يُعرّض الجمهور، أو على الأقل الموجودات على خشبة المسرح، أو فى الدار المسرحية نفسها لكثيرٍ من المخاطر والقتل والحَرْقِ والكَسْر.. إلخ.

بل وهذا هو أخطر موضوع لسيطرة الممثل على أدائه – لخلق التوازن اللازم – فى العَلاَقة بين الممثل والشخصية التى يؤديها.

وسيطرة الممثل على أدائه ومراقبته له، يتصلان اتصالا مباشرا بقاعدة الصدق فى الأداء. ويقتضينا الأمر هنا أن نطرح سؤالا جديدا فى هذا الخصوص: هل الصدق المطلوب هو صدق الممثل أو صدق الشخصية؟ ولا شك أن هذا السؤال يَطْرَح بدوره مرة أخرى قضية التآخى بين ذات الممثل وذات الشخصية، وهل هو تآخٍ

اندماجى يصل إلى فَنَاءِ الوَاحِدِ فى الآخر؟ أم هو مجرد جِوَارٍ حَسنٍ يمنح فيه الممثل من ذاته غذاءً وحَيَاةً للشخصية؟!

إنه الرأى المعتمَدُ من رجال المسرح وفلافسته المعاصرين وكثير من السابقين: ذلك أن الاندماج والتقمُّص رأى مرفوضُ على أرض الواقع والمنطق. وإذن فالممثل والشخصية كائنان حاضران ومتجاوران دائما، لا يغيب أحدهما لحظة عن مناخ العرض المسرحى، حتى ولو لم يكن الممثل حاضرا أمام الجمهور على خشبة المسرح، فكثيرًا ما يكون الممثل فى الكواليس، بينما الشخصية حاضرةً على الخشبة، أو حاضرةً فى ذهن الجمهور. وتتضح صِحَّة هذا المذهب إذا أخذنا بمذهب بريخت فى الأداء الملحمى، حيث يَحْملُ الممثل الشخصية على كَفِّهِ ليَعْرض سلوكها على الجمهور، وهو كثيرًا ما ينتقد هذا السلوك أو يسخر منه ويلمزه، أو يستفز الجمهور ليسلك كما تسلك.

وعلى ذلك فإن الممثل يجب أن يكون صادقا فى عرض الشخصية، كما أن الشخصية يجب أن تكون صادقة فى سلوكها، صدقا لا يَدَعُ مجالا للشك فى أنها شخصية حَيَّة (قارن هنا تصوير «بيراند يلو» الرائع للعَلاَقة بين الابنة والممثلة فى مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف). وكنتيجة منطقية لهذا التحليل، فإن صدق الممثل يأخذ اتجاها يختلف فى طبيعته عن صدق الشخصية فى ممارستها لكل تَفْصِيلهٍ من تفاصيل سلوكها، بينما الممثل مُطَالَبٌ بالصدق فى قيادة هذه الشخصية نحو أهدافها، الأمر الذى يصل بالممثل أحيانا إلى أن يطرح على نفسه هذا السؤال: إننى صادق كل الصدق فى أدائى، ولكن بالرغم من ذلك، هل الشخصية التى ألعبها صَادِقَةٌ حقا؟

بالإضافة إلى هذه القواعد الخمسة، وحرصا من «چان لوى بارو» ألاّ ينتهى فن الممثل إلى تجريده من قضية الشِعْر والسحر، فإنه يُنبِّه إلى ما يقتضيه الإبداع الفنى من قدرة الفنان على «التحليق والتَحوُّل» من الحقيقة الواقعية إلى الحقيقة الشاعرية (الفنية) Transposition دون أن يكون فى هذا أدنى تأثير على قاعدة الصدق.

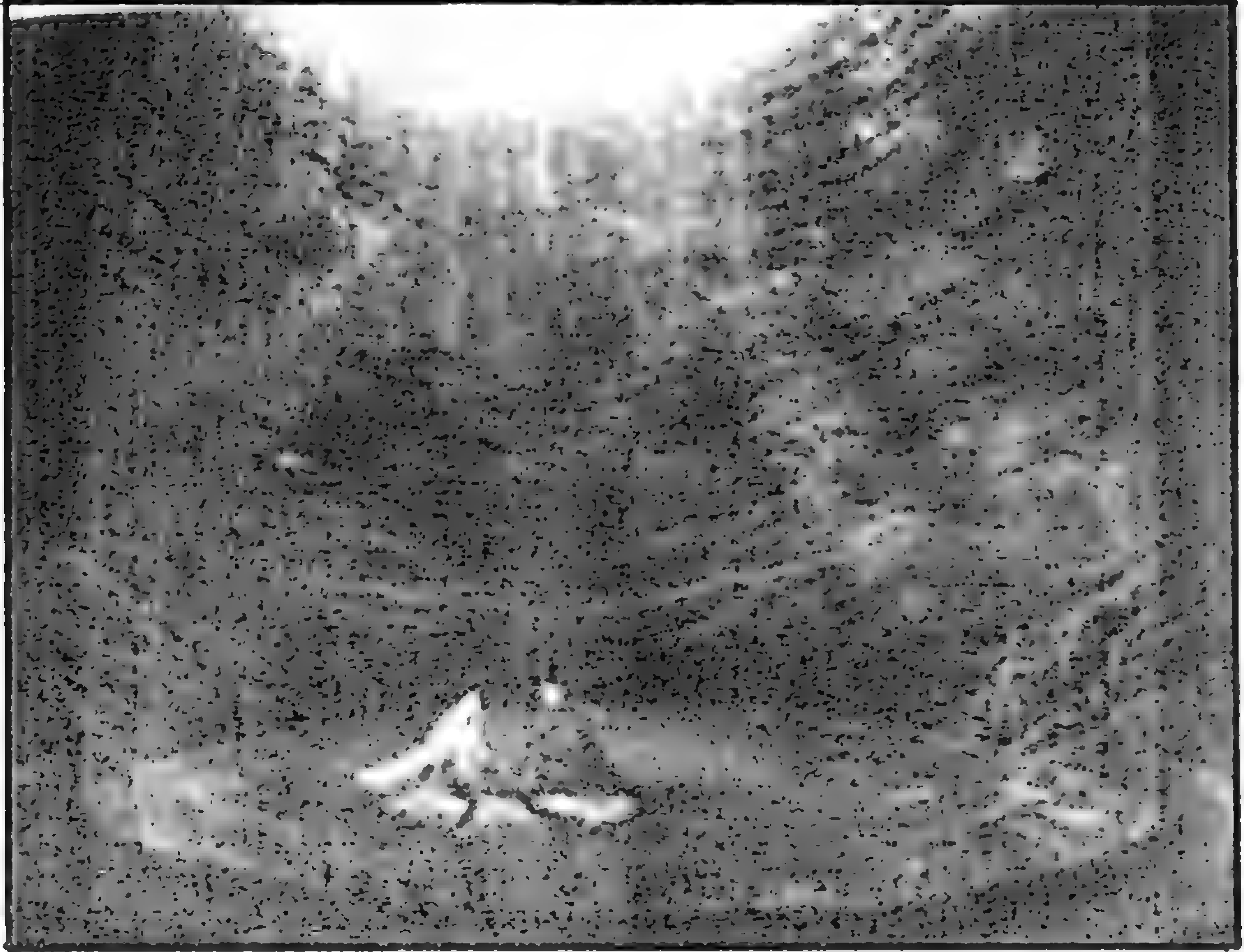
وينبه بارو فى النهاية إلى أهمية قُدرة الممثل على تحقيق لحظة «الارتخاء» Relaxation بما يؤكد قدرته على الإبداع وعلى السيطرة والمراقبة. والارتخاء المطلوب

ارتخاءً عضليًا ونفسيًا ومعنويًا، وهو أقرب ما يكون لما يمارسه لاعبوا اليوجا. ونستطيع أن نجد فى كتابات استانسلافسكى، وبوجه خاص فى كتابه «إعداد الممثل» كثيرا من التمرينات التى تُوَصل إلى تحقيق الارتخاء. وأهم الوصايا التى يقدمها استانسلافسكى فى هذا السبيل: أن ينفُضَ الممثل أحذيته مما علق بها من الأوساخ قبل أن يدخل المسرح، ومعنى هذا أن يتجرد الممثل عند دخوله إلى خشبة المسرح من كل ما يَشْغَلَهُ عن الإبداع، وعن التفرغ لأداء شخصيته.

الشعور Emotion:

ثم يتحدث چان لوى بارو عن الشعور عند الممثل، وهو حديث شبيه بالحديث عن الصدق: هل تحيا الشخصية بشعور الممثل الحقيقى؟.. والإجابة على السؤال تقتضينا أن نعود إلى مذهبنا فى فلسفة العَلاَقة بين الممثل والشخصية.. إنها عَلاَقة جِوَارٍ يقود خلالها الممثل الشخصية أثناء سلوكها بوعى وسيطرة كَامِلَيْن. ومعنى هذا أنّ الممثل لا يلجأ فى لحظة من اللحظات إلى شعوره الحقيقى - لأن الشعور حقيقة وقتية تزول بزوال المؤثر وتُصبح ذِكرى - وإن كان الممثل يستعين برصيد ملاحظاته ومن بينها رصيد الذاكرة الشعورية. ويقول (بارو) فى هذا المجال: «استطيع أن أقول بكل اقتناع أن الشعور ظاهرة خادعة».

ومعنى هذا أن بارو يُسَلِّم بأن الممثل يجب ألا يلجأ إلى شعوره الحقيقى، أو إلى جهازه العصبى فى تجسيد عواطف الشخصية ومسارها النفسى (الفردى والاجتماعى)، ويجب عليه أن يتمكن من التقنيات التى تحل محل الشعور الحقيقى.. إن الممثل يَبْكِى حقا فى لحظةٍ من لحظات الأداء، ولكنه بُكاءٌ تِقَنِىْ قد يستعين فى استحضاره بالذاكرة الشعورية على الأكثر.



للأضواء المسرحية - خاصة الملونة مِنها - أثر على
المناظر والتكوين المسرحى، ويمكن للمخرج من خلالها
أن يُعطى ويُوصّل التأثير الروحى أو الوجدانى للمتفرجين

خـــاتمـــة

السر فى نجاح بعض المسرحيات الرديئة

كثيرا ما نسمع بعض الكُتّاب المسرحيين يُعجبون ويسخرون حينما يطالبهم المخرجون المثقفون والنقاد الموضوعيين بضرورة التفرغ والدراسة لطرق كتابة المسرحية الجيدة. وهم بالطبع لن يتجهوا مثل هذا الاتجاه السليم، ولن يتخلوا عن طُرُقهم السهلة بقصد كتابة مسرحية جيدة، مادامت مسرحياتهم التى لا تساوى الورق الذى كُتبت فيه، تُدرُّ عليهم من الأرباح الألوف، وعلى منتجيها الملايين.

فماذا وراء هذه المسرحيات الناجحة يا تُرى؟

إنه كلما كان جمهور النظّارة على إلمام مسبق بالمشكلة التى تتضمنها المسرحية، ومست هذه المشكلة طبقات مختلفة ومتباينة من الجمهور، بحيث تجيء الذروة الدرامية المسرحية فتضاعِفُ من شعور وانتباه المشاهدين، أصبح النظّارة مسحورين بالمشكلة التى بنيت عليها المسرحية، فنراهم يتحيزون فكريا واجتماعيا لأحد الأطراف، إنطلاقا من مستواهم الاجتماعى، وثقافتهم وميولهم، وعُقَدهم، وطموحهم، أو حِقْدهم الطبقى، حتى إذا جاءت نهاية المسرحية وأرضت فى حلها الأطراف جميعا، عَمَّ الجميع السعادة والمسرة، بمعنى أن مشاركة الجمهور نفسه بنصيب فَعّالٍ فى العمل المسرحى، يبعث الحياة فى الشخصيات، برغم سذاجة وتسطيح مواقف المسرحية وبنائها الدرامى ككل.

وبعض شخصياتِ مثل هذه المسرحيات شخصيات جديدة على الجمهور.. بمعنى أنها شخصيات تُذْهل الألباب بما فيها من فَجُورٍ جنسى فى اللفظ والحركة، أو جو شِبْهِ بَهيمى فى التصرف وفى المَلْبس.. والجمهور ينظر إلى مثل هذه المسرحيات (الشخصيات) مشدوها وكأنه ينظر إلى أول إنسان يهبط إلينا من القمر، وقد وقف أمامه على خشبة المسرح، وبالتالى فإن جمهور المشاهدين - الذى يشقى طول يومه فى العمل - يجد فى هذه الشخصيات مُتَنفّسا طبيعيا له، فهو لا يشعر فى صميمه أنه أحسنَ وأسعدَ حالا من هذه الشخصيات، برغم ما قد يتمتع به من حياة رَغْدَةٍ أو غِنىً فاحش.

ومثل هذه المسرحيات تشتمل بالطبع على شخصيات، لكنها شخصيات محرومة من النُمُوّ، إذ هى لا تهدف إلى شىء قدر ما تهدف إلى عرض هذه المخلوقات المُنحلَّة. والجمهور يتوجه لمشاهدة هذه المخلوقات وهو فى شبه نومٍ مغناطيسى.

وبعض هذه المسرحيات يجد الجمهور فيه لذة عند مشاهدتها، لما فيها من ألوان الرُّعبِ التى تقشعر لها الأبدان، ومثل هذا النوع (الصّراع المُرعْب) ينسى المتفرج هذا العالم ومشاكِلهُ التى لا تنتهى وينقله إلى عَوَالِمَ أخرى.. وهدف المؤلف مع المخرج فى هذه المسرحيات هو أن يُشْغِلا الجمهور بأمورٍ تافهةٍ ولكنها مُشَوِقة.

كما أن فترة ما بعد الحروب فى أى بلد من بلاد العالم، أى الفترة الزاخرة بأغنياء الحروب، والتى يكون فيها جمهور المسارح جمهورا قد تَعِبَ من الحروب وآثارها، وضاق بها ذرعا، فنراه مشوقا وَمُقْبلا على مشاهدة المَهَازِلِ إقبالا شديدا، فيسرع تجار الفن المسرحى لجمع الأموال منه، متاجرين بآلامه حتى ينسى دَوِىَّ القنابل وضجيج الحرب التى مرت به، وأثَّرت على حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية، لذا نرى الجمهور متجاوبا مع مثل هذا الإسفاف، آملا فى هدوء الأعصاب واضطرابها، ورغبة فى الاسترخاء والاستسلام لتخديرٍ يستَلِذّه.

وأغلب هذا النوع من المسرحيات قطعة من المهازل «الفودفيل» حسنة البناء، أما شخصياتها «فكاريكاتيرات» مُسَلِيَةٌ لا يتصل واحد منها بالآخر مطلقا، فلكل منها هواياته وحاجياته وخصائصه.. وكل هَمَّ المؤلف لهذه المسرحيات هو إشراك هذه الشخصيات فى مشروع يجمع الأخلاق، وهدفه الأول هو إضحاك الجماهير على غَرَابة تصرفات الشخصيات المليئة بالأشياء المُسْتَهْجنة، والألفاظِ النابية.

والصراع - فى مثل هذه المسرحيات - يكون عادةً مبالغ فيه، وبالأحرى مبالغ فى تأكيده، كما أنَّ الشخصيات تتحرك بسرعة البرق، من قمةٍ عاطفية إلى قمةٍ عاطفية أخرى دون مُبَرِّر درامى.. وبالتالى لا تبدو الشخصيات إلاَّ فى بعد واحد فقط من الأبعاد الثلاثة التى يجب أن تتوافر لكل شخصية مسرحية.. بجانب ما تمتلأ به مثل هذه المسرحيات بالافتعالات والانفعالات المبالغ فيها، والأعمال السطحية المُلفّقة، وهذا كله يمسخ المسرحية ويفقدها أى معنىً درامى.

وكُتّاب الملاهى الوضعية يُقْحِمون على النص المسرحى رقصات جماعية أو أغانٍ فردية لبعض الممثلين والممثلات، حتى يتيحون لمنتجى هذه المسرحيات ومخرجيها الفرصة لزيادة البَهْرَجة والزخرفية، والتغالى فى الملابس، وحشد المسرح دون مُبَرِّرٍ درامى بمجموعات الراقصين والراقصات - رغبةً فى الإبهار المسرحى الذى يستحوذ على عقل وقلب المشاهد، ويجعله كالتائه فى مشاهدة العمل الدرامى، وتطوُّر شخصياته على المسرح - ويصبح المُشَاهِدُ مبهورا بكثرة العدد على المسرح، مُفكّرا فى كثرة التكاليف المالية، أكثر من تركيزه على المحتوى الدرامى الفنى المُقدّم له، والذى يَضْعَف فى حقيقته.

وخير نصيحة نسديها إلى كُتّابنا المسرحيين - خاصة الشباب منهم - ألا ينكبوا فيما يشبه الحُمى على كتابة مسرحيات نصف مهضومة، بحجة أن بعض المنتجين أو المخرجين ينتظرون فراغهم منها على أَحَرّ من الجَمْرِ لكى يأخذوها منهم.

إن المسرحية التى تُكْتَب بدافع الحصول على إيراد الشُبّاك فقط، تخرج من قلم الكاتب فقيرةً ينقصها الإخلاص والصدق والحرارة. كما أن شخصياتها تكون هزيلة، بل ميتة لا تنمو ولا تتطور.

كما أن المسرحية الهزيلة التى يُرْصَدُ لها المبالغ الطائلة للدعاية الفنية، بقصد الهجوم على نفسية المتفرج فتدفعه للذهاب إلى المسرح لمشاهدتها ما هى إلاّ جريمةُ نَصْبٍ واحتيالٍ أدبى وفنى، يرتكبها المؤلف والمخرج والممثلون والفنيون معا، لابتزاز أموال الجماهير وَمَلْءِ جيوبهم بالمال.

افتقار حياتنا المسرحية إلى عامل الاحتراف وما ينتج عنه

يلاحَظُ أن الفنان المسرحى المصرى، مخرجا كان أم ممثلا، يتوقف نموه الفنى عند استلام شهادة التخرج، علما بأنه فى معظم بُلدان العالم المتقدمة، وعلى رأسها انجلترا، وفرنسا، وأمريكا، وغيرها من الدول المتطورة فى هذا المضمار، تُلْحق مَسَارِحَ صغيرة أو قاعات أشبه بالاستوديوهات بمسارحها القومية، لتكون مَعَامِلَ للتدريب وزيادة الخبرة الفنية، ودوام صقلها لدى الفنان. وهذا يساعد كثيرا على تنمية مهارات كُلٍّ من الممثل والمخرج فى مجال الإبداع الفنى.

وعلى سبيل المثال، هناك استوديو لهذا الغرض ملحق بمسرح «الرويال كورت» بلندن، وأيضا استوديو ملحق بمسرح «الباربيكان»، حيث تسكن الآن فرقة شكسبير الملكية. وهناك أيضا قاعة للتدريب المطلق بعيدا عن المسرحيات التى تعد للإخراج فى المسرح القومى البريطانى بلندن. وتجدر الإشارة إلى بعض المعامل المسرحية فى أمريكا، مثل استوديو الممثلين بنيويورك، وأيضا استوديو الفنانة المخضرمة «ستيلا آدلر». أما عن المخرج، فهو يخضع أيضا لتدريبات الممثل، فهو يكتسب خبرة فى العمل تفيده عند إخراجه للعرض المسرحى حتى يصبح قادرا على توجيه الممثلين. وهناك نقطة على جانب كبير من الخطورة، وهى: خلو المسرح المصرى من مصطلح الإدارة المسرحية نظريا وعمليا... بمعنى: أنك لا تجد خلف الكواليس من يقوم بهذه الإدارة المسرحية، بعد أن تَحَوَّل - بقدرة قَادِرْ - كُلٌّ مديرى الإدارة المسرحية إلى مخرجين، علما بأن ألف باء المسرحية تبدأ بالمخرج الذى يضع العمل الفنى على خشبة المسرح، وما أن ينتهى من فترة التحضير، ومراحل البروفات حتى يُسَلِّم العمل إلى مدير الإدارة المسرحية الذى يعتبر رُبّان العرض المسرحى فى ليالى العرض.

وقد يكون المخرج نفسه عامل من عوامل الافتقار المسرحى على مستوى الاحتراف، وذلك حينما يتعالى ويتعاظم على الممثلين والقائمين بالتنفيذ الفنى لمسرحيته. وعلى المخرج أن يضع أمام عينيه دائما أنه يتعامل مع بَشَرٍ حساسين، إبداعهم

يتوقف على لُغة العواطف والشفافية وحُسن المعاملة... كما أن عامل التشجيع مهم للفنان من ممثل أو مصمم، أو مُدّرب، أو منفذ... فالتشجيع وقود الفنان لدفعه إلى الاجادة والتجويد، ولكن بلا إسراف، حتى لا يؤدى إلى الغرور الذى هو آفة الفنان.

كما أن فى اختلاط كل شىء بكل شىء فى عالم المسرح.. اختلاط المتعة الصاخبة بالفن الحققى، واختلاط «الأرتستات» من رجال ونساءٍ بالفنانين الجادين... واختلاط كُتّاب المسرح الحقيقيين بمن لا علاقة لهم بالأمر كله، لَعبَ الدور الرئيسى فى محاولة تخريب الفن المسرحى فى مصر، كما خلق امبراطوريات لأشخاص معينين سواء كانوا مؤلفين، أو منتجين، أو ممثلين، فنراهم بين الحين والآخر صارخين متمردين، آنا بالحق، وآنا بالباطل.

كما أن تعدد الفرق المسرحية الهزلية الطفيلية بالذات فى حركتنا المسرحية، بما لا يتلاءم مع إمكانياتنا الفنية، قد خَلَقَ طبقةً من الطُفَيْلِيين الذين لا يربطهم بالفن أى رابط فى كل مرحلة من مراحل الانتاج الفنى: فى التأليف، وفى الترجمة، وفى التمثيل، وفى الإعداد، وفى التنفيذ... إلى آخر هذا «الرواج» المسرحى بما يسيل فيه من مال غزير قد أغرى بعض كُتّاب القصة الذين وهبهم اللّه موهبة الفن القصصى ولا شىء غير الفن القصصى - بأن يُغيّروا مجرى فنهم ويكتبون للمسرح، دون أن يكون لديهم الاستعداد الطبيعى له.

وهناك نقطة جديرة بأن تثار فى هذا المجال... وهى ظاهرة اللامبالاة بالمثقفين المسرحيين، ومعاداة المسرح الشعبى الجاد، من خلال فرق مسرحية هدفها الأول الكسب المادى ولا غير، ومن خلال إخراج مسرحيات وعروض مسرحية هابطة المستوى والمحتوى، ويكون الرقص والغناء والاستكشات الفكاهية من العوامل الأساسية فى عرضها على الجمهور. وللأسف يُخْرِج لهذه الفرق مخرجون دارسون يفترض أنهم من دعاة الحركة المسرحية فى مصر. كما ظهرت فِرَقٌ مسرحية طفيلية أخرى، ليس لها هدف واضح غير تغذية برامج التليفزيون وساعات إرساله بمسرحيات

مُسطَّحةٍ ضحلة الشكل والمضمون، وتتسم بانخفاض المستوى، وضعف سلطان التقاليد المسرحية. وللأسف يُخْرج هذه المسرحيات ويقوم بتمثيلها خريجو المعاهد الفنية المتخصصة نتيجة الإغراء المالى، ونتيجةً لانفِصَالِ التقييم المادى عن التقييم الفنى فى مجالَىْ المسرح والتليفزيون، مما دفع بهؤلاء الفنانين إلى عدم الولاء أو الانتماء للبيت المسرحى الذى ينتمون إليه، أو الرغبة فى التحلُّل من الارتباطات الأدبية، نتيجة للضغوط المادية فى الحياة.... وبالطبع أدى هذا فى النهاية إلى ضعف المستوى المسرحى العام فى مصر.

وللأسف، مسرحنا المصرى أحوج ما يمكن إلى مبادىَء وَأُسس ملزمة لأخلاقيات المسرح. ولقد نظر استانسلافسكى إلى مشكلة أخلاقيات المسرح من ثلاث زوايا هى:

١ - سلوك الممثل فى المسرح.

٢ - سلوك الممثل خارج المسرح.

٣ - العَلاَقة بين الجوانب الفنية والإدارية فى المسرح.

والممثلون فى أغلب الحالات مسؤولون عن إدخال كل من ألوان الكراهية إلى المسرح، مثل الإشاعات، والدسائس، والاغتياب، والحِقْد، والأطماع، والأنانية.... لهذا يحذر استانسلافسكى الممثلين قائلا: «إنَّهُ لشىءُ غير لائق أن تغسل ملابسك القذرة أمام الناس، لأنَّك تكشِفُ عن فُقدان السيطرة على الذات، واحتقارٍ كاملٍ لكل ما هو محيُطُ بك، وفى الوقت نفسه عَلاَمَةٌ على الأنانية، والإهمال العام، والعادات السيئة».

ولما كان المسرح يعتمد على العمل الجماعى للمجموعة، فإن تشجيع نظام «النجوم» يعتبر سلوكًا غير أخلاقِىّ فى المسرح، ويوجِدُ نوعا من العداء والغرور والتمزُّق، ويؤثر هذا بالتالى على العرض المسرحى وتماسكه. وياليت كل عَامِلٍ فى مجال المسرح يأخذ برأى استانسلافسكى القائل: «أحب الفن فى نفسك، ولا تحب نفسك فى الفن». عندئذ سنرى مسرحا أشد نهوضا، وأكثر تماسكا وصدقا فى الصُنْعِ والإبداع.

والنظام المسرحى الحقيقى مهم جدا لنجاح أية مسرحية، فبدون النظام لا يوجد فن مسرحى. ولا يعنى هذا إصدار الأوامر إلى الممثلين، لأنه لا يوجد مخرج يستطيع أن يحصل على المطلوب من الممثلين، أى الموهبة والإحساس، عن طريق إصدار الأوامر إليهم. وأفضل وسيلة للقابضين على زمام السلطة فى مسرح من المسارح، لكى يَفْرِضوا إرادتهم على الممثلين هو أن يتبعوا الحكمة القديمة: «أيها الطبيب عالج نفسك أولا»، وأن يحاولوا إقناع الممثل عن طريق ما يقدمونه من نَمُوذَج.

إن الفن المسرحى الصادق لا يمكن خَلْقُهُ بواسطة القوانين أو اللوائح، ولا يمكن أن يُفْرَض الجوُّ الصِحِىُّ فى المسرح بنظام «الجُملة»، ولكن، اللمسة الشخصية لها فائدتها العملية.

إن الصبر والتحكم فى الذات والحزم والهدوء، هى الصفات التى يجب أن تتوافر فى الرجل الذى يريد أن يمارس أية سيطرة فى المسرح. فالمخرج المسرحى يجب أن يضع فى اعتباره أن هناك كنوزا روحية عظيمة، يمكن أن يساهم بها الممثلون الصادقون، برغم ما يعانون من إرهاقٍ لأعصابهم.

ومسرحنا المصرى أحوج ما يكون إلى مثل هذا المخرج الذى يفهم ما هو عمل الممثل الحقيقى، والذى يتوقف على حسن معاملته قوة ونجاح وتماسك العرض المسرحى.

وليس معنى هذا أننا نطالب المخرج بدوام التسامح... لا..!!! بل فى بعض الأحيان يتطلب العمل فرض نظام صارمٍ أشبه بالحُكْم العسكرى، لأن المخرج قد يضطر أحيانا إلى التعامل مع جموع قد تبلغ المئات من راقصين وعازفين وكومبارس... إلخ، فإذا لم يكن حَازِمًا سادت روح عدم الإحساس بالمسؤولية.

ومن الخطأ أن نتوهم أن أخلاقيات المسرح لا تَهُم إلاّ الممثلين والمخرجين، بل يجب أن يُدرك كل العاملين فى المسرح ابتداءً من السُعاة، والخدم، والفراشين، وبائعى التذاكر، حتى رجال الإدارة المسؤولين، أنهم يعملون فى خدمة المسرح، ويساهمون فى نجاحه - أى أن أى واحد يعطل عمل الإدارة لمسرح من المسارح، لابد أن يكون عدوا لهذا المسرح.

ولقد كتب استانسلافسكى عن ذلك فى مذكراته فقال:

«بينما يخلق الكاتب المسرحى والممثل الحالة المزاجية اللازمة على خشبة المسرح، فعلى إدارة المسرح أن تخلق حالة متجاوبة معها بالنسبة لرواد المسرح، وبالنسبة للممثلين - ويجب ألا ننسى أبدا أن المتفرج يشارك مشاركة إيجابيةً فى العرض المسرحى، وأنه يجب أن يكون فى حالة مِزَاجِيّة سليمة، مِثْلهُ مِثْل الممثل، حتى يستقبل الفكرة الأساسية للكاتب المسرحى أو المؤلف الموسيقى، والانطباعات التى يريد أن ينُقَلها إليه».

إن من واجب الهيئة الإدارية فى المسرح أن تضفى على حياة الممثل السرور قدر الإمكان... هذه هى أعظم مساهمة تقوم بها الإدارة بالنسبة للعمل الخَلاّق فى المسرح... عليها أن توفر النظام والهدوء.

إن القضاء على الضَجَّة فى حجرة تغيير الملابس على سبيل المثال، تترك أثرا عظيما فى تشكيل الحالة المُبْدعة للممثل على خشبة المسرح، أما إذا كان جو المسرح كله لا يتلاءم مع الهدف الجاد للفن المسرحى، فسيُواجِهُ الممثل مَهُمَّة تتعدى حدود طاقته، وهى بالتحديد مَهَمَّة استثارة الجانب الأفضل فى نفوس المتفرجين، وإجبارهم على أن يُولوا اهتماما لما يَحْدُث على خشبة المسرح».

وختاما نستخلص الآتى

- النص المسرحى إنما هو نص أدبى قد أُعِدَّ لأجل التمثيل، فطبيعته مزدوجة، إذ لا حياة له بغير أسلوب جميل يُشيع المتعة عند القراءة، كما أن قيمة هذا النص الفنية، وجوهره الأصيل لا يبرزان فى مَلْءِ القوة والكمال، إلا بِفَضْلِ الإخراج والتمثيل.

- النص المسرحى يتشكل من قيمته وتأثيره على الجمهور على حسب فن المخرج، وأداء الممثلين له. وغالبا ما يحدث أن النص الواحد يتعدد إخراجه وتحويله بصور مختلفة، تتفاوت معه قيمة النص وصداه فى الجمهور. ومن هذا نخلص إلى أن النص المسرحى ليس فى الواقع سوى «حُجَّة» يستند إليها المخرج والممثل فى إبداع عمل مسرحى فنى.

- مصير المسرحية يتوقف على مستوى الجمهور بقدر ما يتوقف على مقدرة المؤلف، والممثل والمخرج، فالمسرح فن لا يزدهر إلا فى العصور الذهبية من حياة الشعوب، وهو يحتاج أكثر من الفنون الأخرى إلى الجمهور الواعى، القادر على أن يتجاوب ويتفاعل معه.

- المخرج حُرٌّ فى أن يلتزم بشكل البرواز المسرحى التقليدى، أو يَهْدِمَ حائِطَهُ الرابع أو كل حوائطه معا. هو حر فى أن يستخدم العناصر المسرحية، أو يهملها كلها أو بعضها.... حُرٌّ فى هذا كله وغيره، بشرط واحد هو أن يكون عارفا ما يهدف إليه.

النتيجـــة

النتيجة

إن تاريخ المسرح وتطُّوره فى أمة من الأمم مقياسٌ حضارىٌّ، وفنى، ومسارٌ اجتماعى لهذه الأمة، يستفيد منه المؤرخ، والناقد، والباحث الاجتماعى.

ولما كان الفن يرمى إلى الخير، والفنان لا يكون فنانا إلاّ إذا كان الخير وحى فَنِّه وغايته، فالفن رباط النفس بين الناس بكل وجودهم المادى والمعنوى، فى حياتهم الصاخبة الحائرة المضطربة. وحين ترتبط النفس بالناس على هذا المستوى، يصبح الفن رسالةً وقداسة.

ولكى يُوصِّل المؤلف المسرحى هذه الرسالة إلى الجمهور، يجب أن تكون فكرةُ مسرحيته واضحةً ناصعة، لا غموض فيها ولا إبهام. كما يجب أن تشتمل على عناصر الصراع اللازمة، وعوامل الحركة النابضة، فالفِكرة السيئة المُهوَّشة، لا تُنْتج إلا مسرحية سيئة مهوشة، لا تنمو شخصياتها ولا تتطور من حال إلى حال.

كما أن من واجبه أن يقتصد فى استعمال الكلمات، ولا يأتى منها إلا بالضرورى، وعليه أن يضحى بزُخْرُف الكلام وَحَذْلَقته، فى سبيل الشخصية إذا اقتضت الحال، وذلك خيرٌ من التضحية بالشخصية فى سبيل الزخرف الكلامى، والبَرْقشَةِ البيانية.

وخُير إخراج للمسرحية هو الإخراج الذى يسمح لكل شخص يشاهد المسرحية أن يتحرر من كل رأى يُفرض عليه فرضا، بحيث ينفعل بالمسرحية على طريقته الخاصة، ومثل هذا الإخراج يمنح كل متفرج الحرية فى أن يُشْبِعَ مشاعِرَه، ويثير أفكاره الكامنة فى نفسه، سواء كانت هذه الأفكار كامنة على نَحْوٍ لا شعورى، أم على نحو شعورى تنتظر ضوءا يساعدها على الوضوح والتبلّورُ.

كما أن لحجم المسرح من ضيق واتساع، ولشكل بنائه، ونوع مَنَاظِره أَثَرٌ ملموسٌ فى تكييف البناء الفنى للمسرحية أدبيا وفنيا... كما أن أَثَرَ الجمهور فى تكييف النتاج

الفنى، لا يقل عن أَثَرَ الممثل والمخرج، فالجمهور له عقليته واتجاهاته الخاصة، وله رغباته وميوله التى تكون فى الأكثر تعبيرا صادقا عن روح العصر.

ولكن من المؤسف أن هناك مسرحيات تنحدر بالمتفرج إلى الحضيض المُزرى، إذ تتملق غرائزه البهيمية، وتمتدح ضَعْفَه، وتستهويه باللهو الرخيص، والدعاية المبتذلة، فيسترخى أمامها مستسلما وكأنها تُخَدِّر ذهنه، وَتُدَاعِب حِسّه وجسْمَه. وهناك، على نقيض ذلك، مسرحيات تسمو بالمتفرج ليحلق بقلبه وعواطفه فى أجواء النبل العليا، فتشحذ ذهنه بالتحليل النفسانى الدقيق، وتحفزه على فهم العواطف والانفعالات التى تضطرم بها النفس، ذلك هو اللون من المسرحيات الذى يجدر بالمسارح تقديمه للجمهور، فالمسرح خير علاج ناجح ضد أمراض النفس والفِكْر - المسرح الرفيع بلا شك - أما المسرح الوضيع فلاَ يمكنَ أن تتفشى معه سوى أبشع ألوان الأوبئةِ المُعْدية وغالبا ما تنتشر بسببه عيوبٍ ذهنيةٍ لا عِلاَج لها.

ويشارك فى هذا الانحدار المسرحى فى مصر - بطريق غير مباشر - بعض مُخرجى المسرح الذين يؤثرون اختيار المسرحيات التى تتيح الفرصة لاستعراض فنون الإخراج، وإبراز المناظر الجميلة، والمجموعات الكثيرة، وهكذا، تذوب موهبة وقدرة الممثل، وتتضاءل أفكار المسرحية أمام آلية وإمكانية وأُبهَّة المناظرِ والإضاءة والملابس، متناسين بذلك أن المسرحيةَ رَأىٌ أو فِكْرَةٌ، تتقمص صورة آلية، تتبدل وتتحول إلى آلة بفضل التمثيل والإخراج، وأن خير مسرحية هى التى تبعث الدفء العقلى والوجدانى عند جماهير المشاهدين، وأن فن الإخراج ووحى الكاتب وأسلوبه، وأداء الممثلين، وانفعال الجماهير - هذا كله مرتبط بتدخل الوسيط، أى بتدخل الممثل. فالممثل هو الحلقة الوُسْطى فى السلسلة التى تربط بين المتفرج والمؤلف. وهذا ما يؤكد لنا أن المسرحية لم تَعُدْ من عمل مؤلِفَها فحسب، بل أصبحت إلى حد بعيد من عمل ممثليها، ومخرجها كذلك. أما المتفرج فغالبا ما ينسى مؤلف المسرحية ومخرجها ليستسلم لانفعالات الممثل فقط. فالممثل الموهوب هو الذى يَرْجِعُ إليه الفضلُ فى إبراز ما فى الأحداث، أو الشخصية، من عنصر تراچيدىٍ أو كوميدى، فطريقة أدائه على خشبة المسرح تفوق الألفاظ والكلمات المكتوبة.

أما المخرج المسرحى العبقرى الناجح، فهو الذى لا يحاول فرض نظريةٍ معينة من نظريات الإخراج، أو طريقة تمثيلٍ معينة، بل يحاول أن يجعل الممثل، فاهما واعيا للمواقف والأحداث، والحوار، والشخصيات، وأبعادها، وتصارعها فى النص المسرحى، ويُرْشده إلى أقصر الطرق الإنسانية، لتوصيل الهدف الذى اتفقت مجموعة العمل بالمسرحية عليه، مع تحذيرِهِ من مَكَامِنِ الزَّلَلِ التى قد يلقاها أثناء عملية صُنْعِهِ وإبداعه وابتكاره.

وأخير فالإخراج فَنٌّ كسائر الفنون، يقوم على الموهبة، والأصل فيه هو الطبع، والنظرة السليمة. ولكن مما لا شك فيه أن للاكتساب والتعلم أثرهما فى التنمية والصقل، وإعطاء أحسن النتائج، فالموهبة الأساسية فى المخرج إنما هى عمق الفهم، إلى جانب عمق الإحساس وانفساح المُخَيِّلة... ومؤَهِّلاتِ المخرج الناجح طَبْعٌ فى الفن، وسليقة فى الأدب، وعِرْقٌ فى فن الجمال، وعينٌ مُصَوِّر، وأُذُنِ موسيقار.

وإذن نستطيع إن نقول: أن الإخراج خَلْقٌ ذاتى، له مُقَوِّمَاتُهُ الخاصة.

!

المراجع

(أ) المراجع العربية:

١ – طبيعة الفن ومسؤولية الفنّان:

د. محمد النويهى، دار المعرفة ١٩٦٤م.

٢ – الإبداع والشخصية:

د. عبد الحليم محمود السيد، دار المعارف ١٩٧١م.

٣ – الابداع والتوتر النفسى:

د. سلوى سامى الملا، دار المعارف ١٩٧٢م.

٤ – مشكلة الفن:

د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر.

٥ – الفن والجماهير:

عبد المنعم شميس، الدار القومية.

٦ – التمثيل والتمثيلية فى التمثيل العربى:

زكى طليمات، مطبعة حكومة الكويت ١٩٦٥م.

٧ – المسرح فى الشرق:

فوديون باورز، ترجمة: أحمد رضا محمد، دار الكاتب العربى.

٨ – دراسات فى النقد المسرحى:

د. محمد زكى العشماوى، طبع ونشر دار الكتب الجامعية.

٩ – فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما:

روجرم بسفيلد (الابن)، ترجمة: درينى خشبة.

١٠ – المخرج فى المسرح المعاصر:

سعد أردش، مطبعة حكومة الكويت، دار المعرفة.

١١ – المسرح التجريبي من استانسلافسكى إلى اليوم:

جيمس روس – ايفانز، ترجمة: فاروق عبد القادر.

١٢ – المدخل إلى الفنون المسرحية:

فرانك م. هوايتنج. ترجمة: كامل يوسف، مطبوعات وزارة التربية (بدون تاريخ).

١٣ – الإخراج المسرحى:

هيننج نيلمز، ترجمة: أمين سلامة، الأنجلو ١٩٦١م.

١٤ – التكنيك المسرحى:

فيليب فان تيجام. ترجمة: يوسف البدرى.

١٥ – الإخراج المسرحى:

كارل النزويرث. ترجمة: أمين سلامة، الأنجلو ١٩٨٠م.

١٦ – علم المسرحية:

ألاردس نيكول، ترجمة: درينى خشبة، مكتبة الآداب ١٩٥٨م.

١٧ – الدراما بين النظرية والتطبيق:

حسين رامز محمد رضا، الطبعة الأولى بمطبعة الحرية ببيروت ١٩٧٢م.

١٨ – المسرح الفرنسى المعاصر:

لطفى فام، سلسلة مذاهب وشخصيات، الدار القومية.

١٩ – طبيعة الدراما:

د. إبراهيم حمادة. سلسلة «كتابك»، دار المعارف بمصر.

٢٠ – فن الشعر: أرسطو:

ترجمة: د. عبد الرحمن بدوى، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣م.

٢١ – الأدب وفنونه:

د. محمد مندور، دار نهضة مصر.

٢٢ – المفهوم التراچيدى والدراما الحديثة:

د. فوزى فهمى أحمد، مطبوعات المجلس الأعلى للفنون والآداب.

٢٣ – مسرحية «مكبث»:

وليم شكسبير، ترجمة: خليل مطران، دار المعارف.

٢٤ – الملهاة فى المسرحية والقصة:

ل.ج. بونس، ترجمة: إدوار حليم، الدار المصرية للتأليف.

٢٥ – تشريح المسرحية:

مارجورى بولتن، ترجمة: درينى خشبة، الأنجلو المصرية ١٩٦٢م.

٢٦ – المسرحية العالمية:

ألاردس نيكول، ترجمة: عثمان نويه، الجزء الأول، الإدارة العامة للثقافة.

٢٧ – الرواية الروسية فى القرن ١٩:

د. مكارم الغمرى، المجلس الوطنى للثقافة بالكويت ١٩٨١م.

٢٨ – دراسات فى الأدب والمسرح:

د. كمال عيد، الدار المصرية للتأليف والترجمة، يونيو ١٩٦٦م.

٢٩ – فن المسرحية:

فرد ب. ميليت، وجيرالد ايدس بنتلى، ترجمة: صدقى خطاب. دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦م.

٣٠ – فكرة المسرح:

فرنسيس فرجسون. ترجمة: جلال العشرى، دار النهضة العربية ١٩٦٤م.

٣١ – فن كتابة المسرحية:

لاجوس إجرى، ترجمة: درينى خشبة، مكتبة الأنجلو.

٣٢ – الأسس الفنية للنقد الأدبى:

د. عبد الحميد يونس، دار المعرفة ١٩٦٦م.

٣٣ - **الأصول الجمالية للفن الحديث:**

حسن محمد حسن، طبع ونشر دار الفكر العربى.

٣٤ - **دراسات فى النقد المسرحى:**

د. محمد زكى العشماوى، طبع ونشر دار الكتب الجامعية.

٣٥ - **الأدب القصصى والمسرحى:**

د. أحمد هيكل، دار المعارف ١٩٧١م.

٣٦ - **أسس الإخراج المسرحى:**

ألكسندر دين، ترجمة: سعدية غنيم، هيئة الكتاب ١٩٧٥م.

٣٧ - **دراسات فى القصة والمسرح:**

محمود تيمور، طبع ونشر مكتبة الآداب بالجماميز.

٣٨ - **تجارب جديدة فى الفن المسرحى:**

د. سمير سرحان، مكتبة غريب ١٩٨١م.

٣٩ - **الديكور المسرحى:**

د. لويس مليكة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

٤٠ - **الموضات والأزياء:**

بإشراف: ماريو فردونى، ترجمة: طه فوزى، المؤسسة المصرية للتألف والترجمة.

٤١ - **الإضاءة المسرحية:**

د. محمد حامد على، مطبعة الشعب ببغداد ١٩٧٥م.

٤٢ - **التكوين فى الفنون التشكيلية:**

عبد الفتاح رياض، الطبعة الأولى، دار النهضة العربية ١٩٧٣م.

٤٣ - **مذكرة الأستاذ/ شكرى عبد الوهاب:**

تلخيص لرسالة ماجستير فى الإضاءة المسرحية بمعهد النقد الفنى عام ١٩٨٢م.

٤٤ - **فن الماكياج للسينما والمسرح والتليفزيون:**

فنسنت . ر. كيهو، ترجمة: ثريا حمدان، دار الفكر العربى.

٤٥ - **التكوين فى الصورة السينمائية:**

جوزيف ماشيللى، ترجمة: هاشم النحاس، هيئة الكتاب، ١٩٨٣م.

٤٦ - **حِرفية المسرح:**

أ. ج. برادبيرى و ر. ن هوارد، ترجمة: رأفت الدويرى.

٤٧ - **فن الإلقاء:**

عبد الحميد سليم، مطبعة دار النشر والثقافة بالاسكندرية.

٤٨ - **فن الإلقاء:**

عبد الوارث عسر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م.

٤٩ - **تدريب الممثل:**

موريس فيشمان، ترجمة: نور الدين مصطفى، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

٥٠ - **التمثيل والتمثيلية فى التمثيل العربى:**

زكى طليمات، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٥م.

٥١ - **فن الممثل العربى:**

زكى طليمات، الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١م.

٥٢ - **إعداد الممثل:**

قسطنطين استانسلافسكى، ترجمة: د. محمد زكى العشماوى، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٠م.

٥٣ - **فن التمثيل:**

الدروس الستة الأولى، ريتشارد بولسلافسكى، ترجمة أنور المشرى، دار النهضة العربية.

٥٤ – **حياتى فى الفن:**

استانسلافسكى، ترجمة: درينى خشبة، مطبوعات الشرق، ١٩٥٩م.

٥٥ – **المسرح التجريبى من استانسلافسكى إلى اليوم:**

جميس روس – إيفانز، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع – ١٩٧٩م.

٥٦ – **فن الممثل:**

ل. كيارينى و ا. باربارو، ترجمة: طه فوزى، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة.

٥٧ – **فن المسرح:**

استانسلافسكى، ترجمة: لويس بقطر، دار المعارف المصرية.

٥٨ – **مذكرات للأستاذ نبيل الألفى:**

عن (نظريات التمثيل) ألقاها بمعهد الفنون المسرحية أعوام ٦٦/٦٧م، ٨٠/ ١٩٨١م.

٥٩ – **بعض أعداد مجلة (المسرح):**

التى رأس تحريرها الدكتور/ رشاد رشدى.

٦٠ – **بعض أعداد مجلة (نادى المسرح):**

التى رأس تحريرها الدكتور/ سمير سرحان.

٦١ – د. أبو الحسن سَلاّم، النص المسرحى بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، المملكة العربية السعودية، الرياض، مكتبة النسيم المركزية، ١٩٩١م.

٦٢ – Bouffonneries 15-16، ترجمة: د. سهير الجمل، مصر، القاهرة، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.

٦٣ – أندرية ڤيلييه، ترجمة: محمد مهدى قناوى، الممثل الكوميدى، مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.

٦٤ - لى ستبراسيرج، ترجمة: د. أحمد سخسوخ، طريقة لى ستراسبرج فى تدريب الممثل، مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢م.

٦٥ - د. حمدى حسن، مقدمة فى دراسة وسائل وأساليب الاتّصال، مصر، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٨٧م.

٦٦ - مارفن كارلون، ترجمة: د. منى سلام، فن الأداء (مقدمة نقدية)، مصر، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٩م.

٦٧ - د. عثمان عبد المعطى عثمان، كوميديا الفن (ديلاّرتى) - تاريخها وتطورها فى أوروبا «مع صور توضيحية نادرة»، دار النشر السريع - مصر - القاهرة - ٢٠٠٠م.

(ب) المراجع الأجنبية:

1- The Live Theatre, By Hug Unit, Oxford University Press, 1962.

2- The Producer and The Play, By Nirman Marshall, mcdonald 1957.

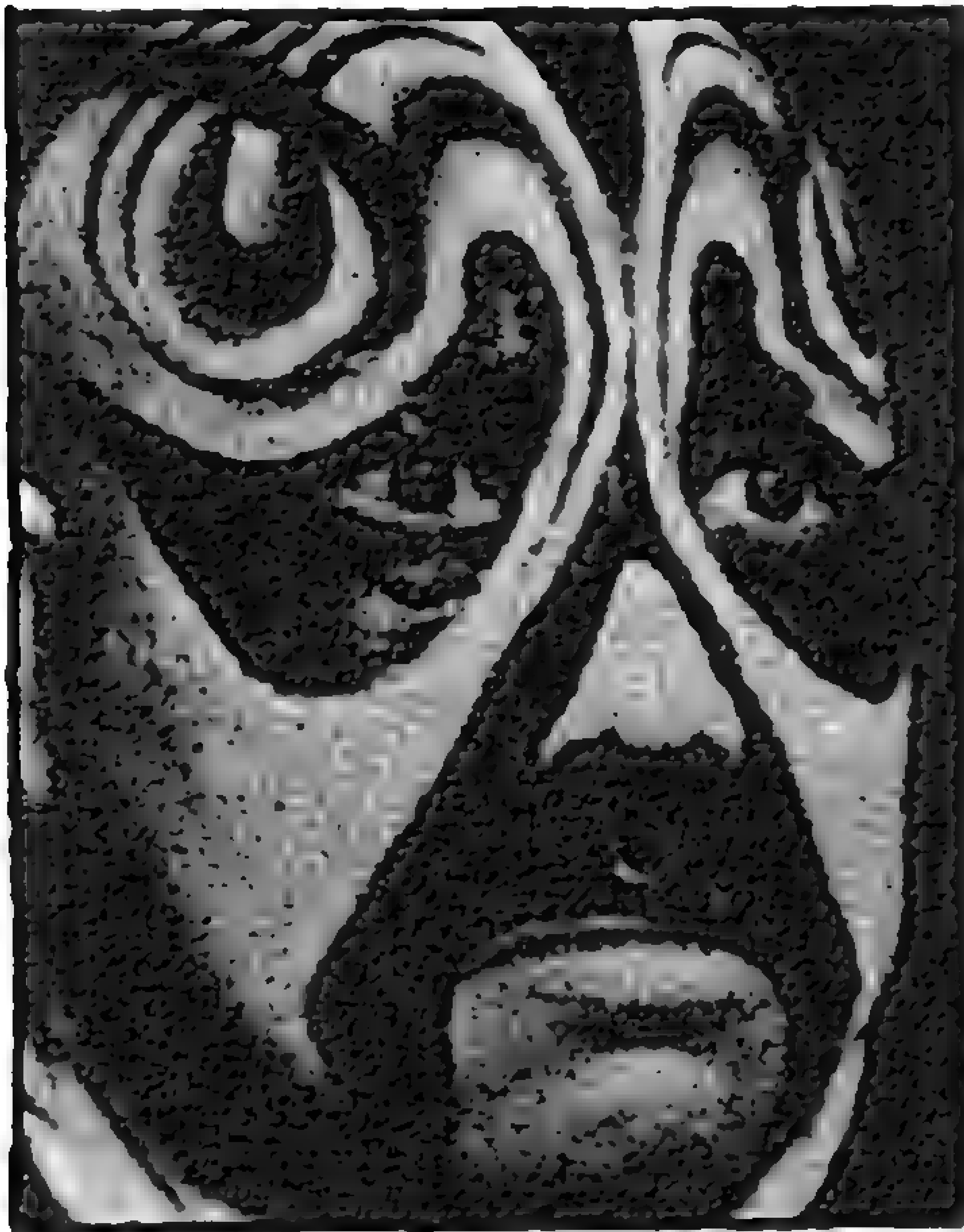
3- Principals of Theatre Atrs, By Alberight H.N.Co. 1960.

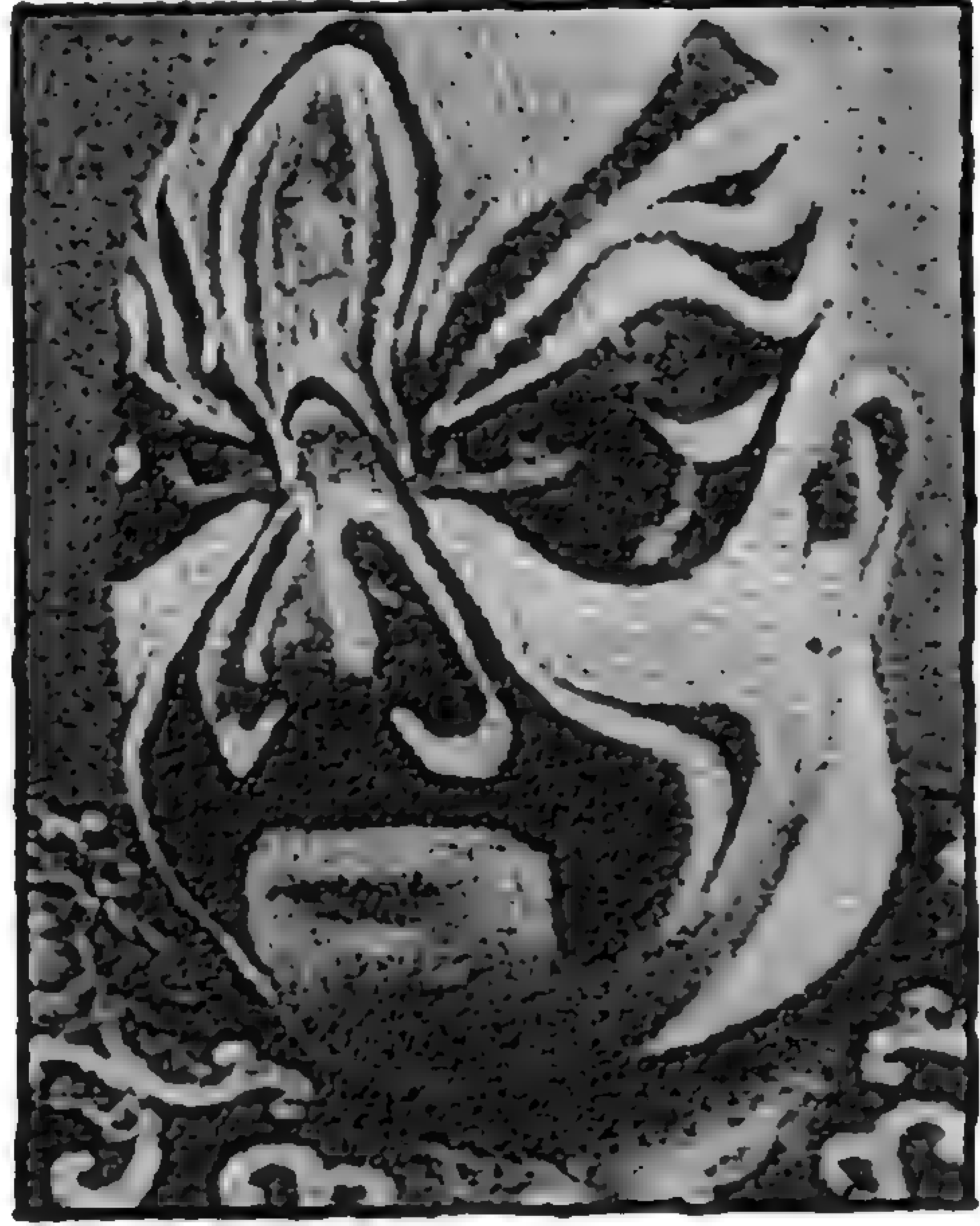
4- The Director in The Theatre, By Hugh Hunt. Routledge 1954.

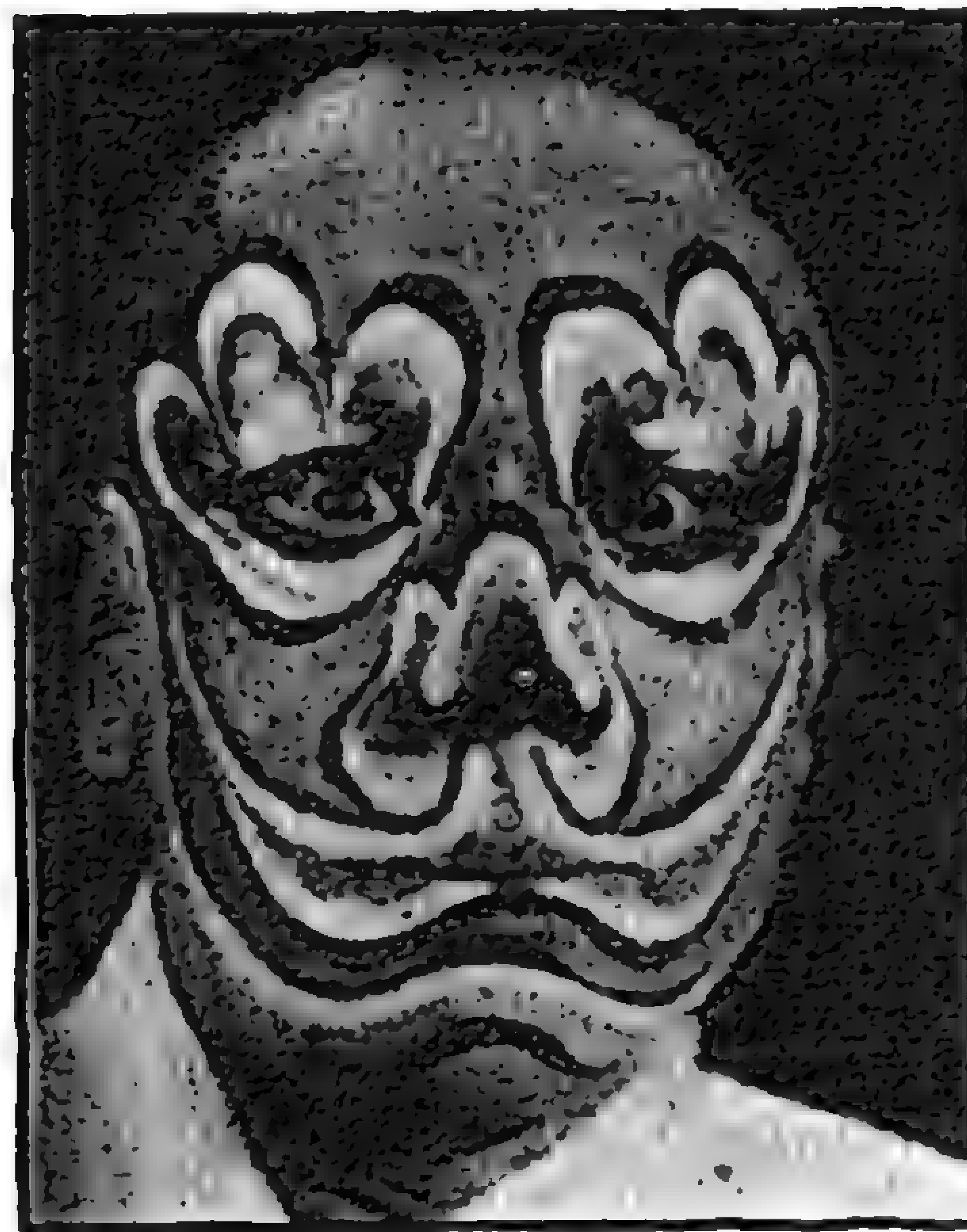
5- Play Directing, By Curtis Canfield, Holt, Reinhardt, 1963, Winston.

6- Moore. Sonia. The Stainslavski Method the Professional Training of Au Actor. New York, 1963.

الصُّور









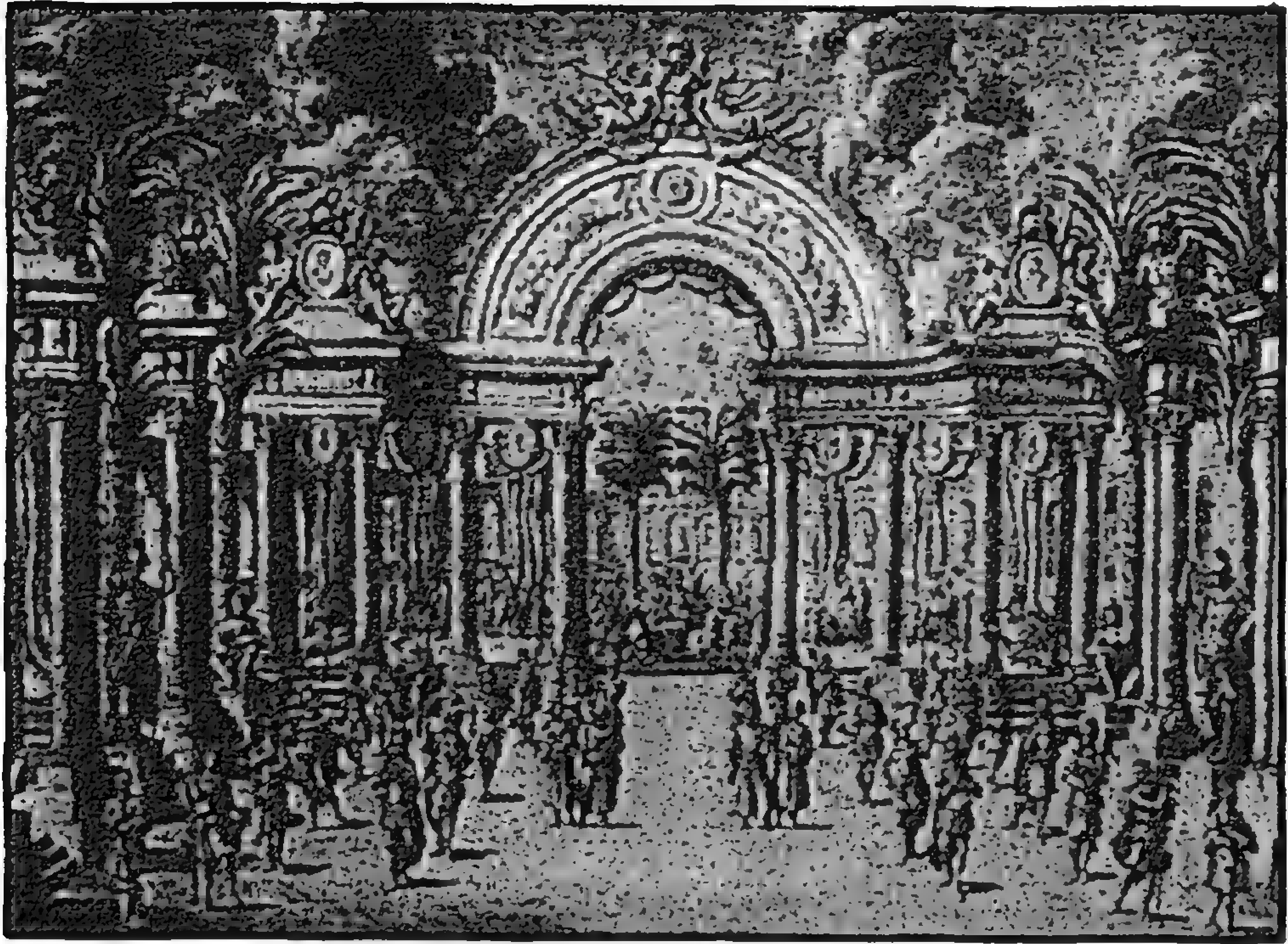
أمثلة على تلوين الوجه فى أوبرا بكّين. من أعلى اليسار بحسب اتجاه عقرب الساعة: وجه بطل، شكل غير مستقر، شكل شخصى عنيف، شخصى قاسٍ ولكنه أحمق. «من أوبرا بكّين بواسطة ألى (بكّين ١٩٥٧م).



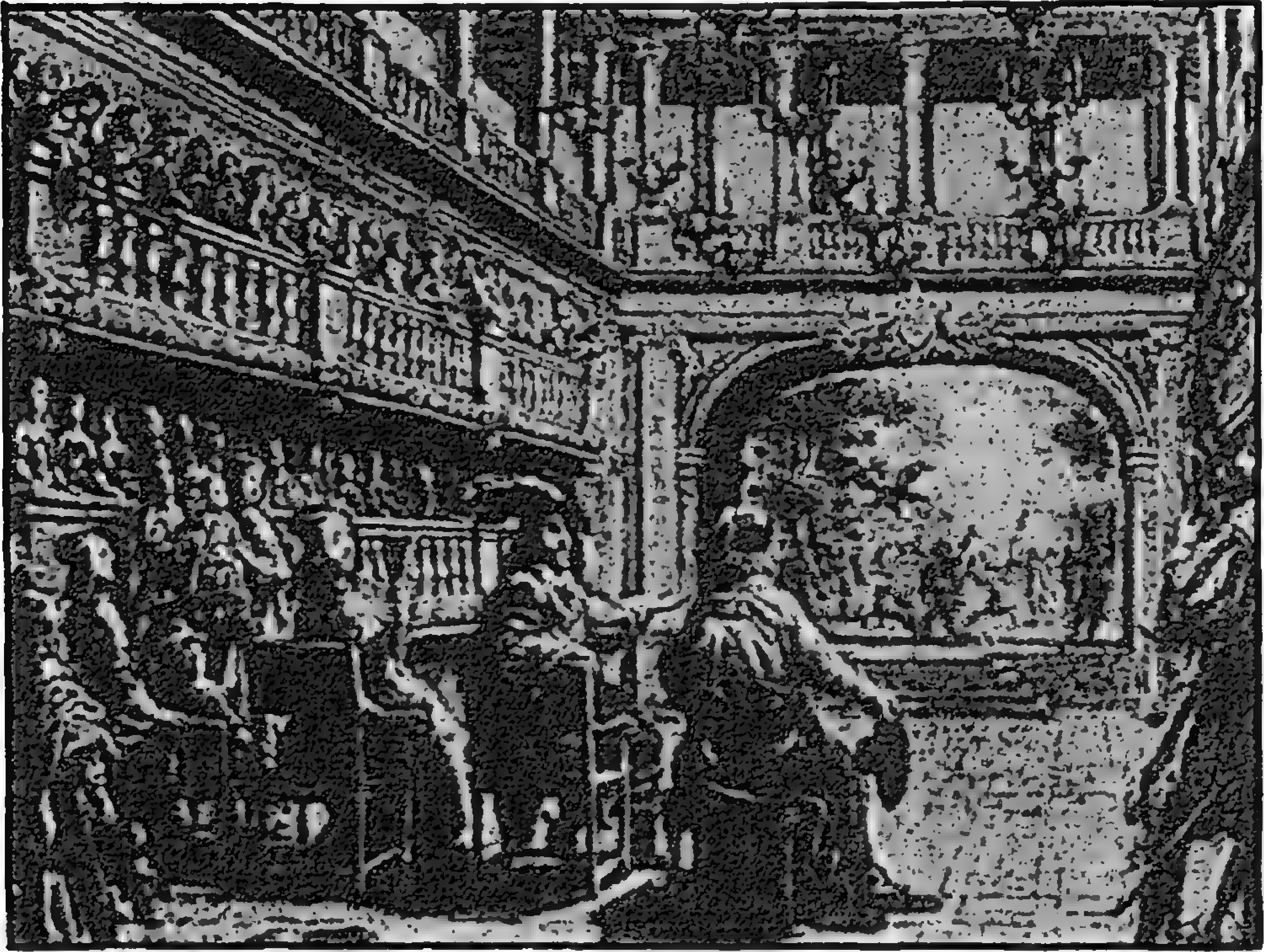
دور شيلر ازى.. تمّ تنفيذه في وايمار عام ١٨٠٥م... قام بعملية النقش في النترات ج.س.اى. مولر بعد الرهان بواسطة ج.ل. أوبتيز... من متحف المسرح في ميونيخ.



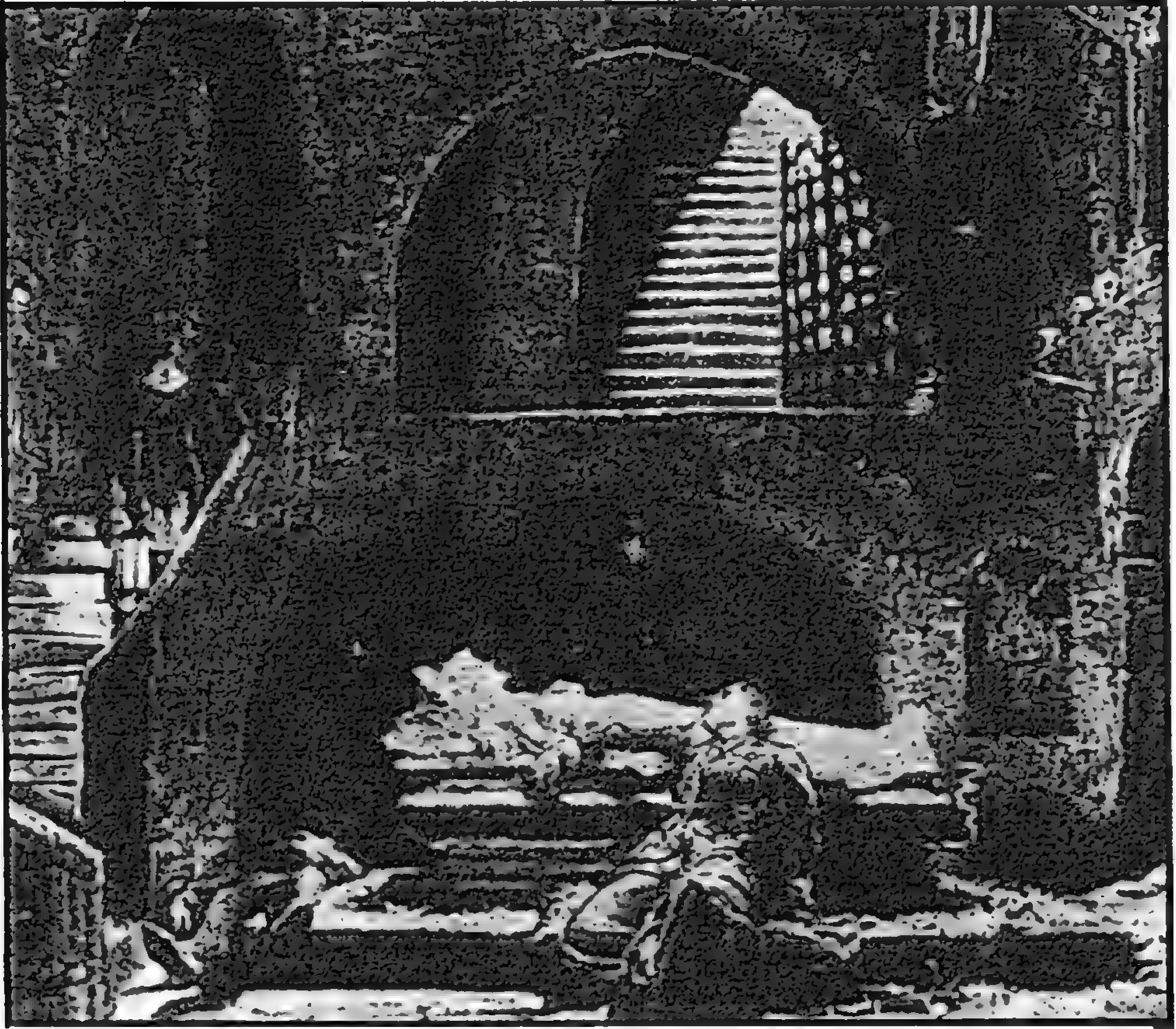
بيير كورنيل بوليوكت... في هذا المشهد تمثال لملحد تم إلقاءه وتخريبه.. من الطبعة الأولى للمسرحية عام ١٦٤٣م، من مكتبة ليلى - جامعة أنديانا.



المسرح فى فرنسا ١٥٠٠ - ١٧٠٠م.. تصميم چان بيران لأوبرا لولى أرميد عام ١٦٨٦م، من المتحف الوطنى باستوكهولم.



مسرح قام ببنائه الكاردنيال ريشيليو فى قصره عام ١٦٤١م. ونُشاهد فى الأمام (من اليمين إلى اليسار) ريشيليو، ولويس الثالث عشر، والملكة. وبعد وفاة ريشيليو تمّ تغيير اسم هذا المسرح إلى اسم «باليه رويال» - القصر الملكى.



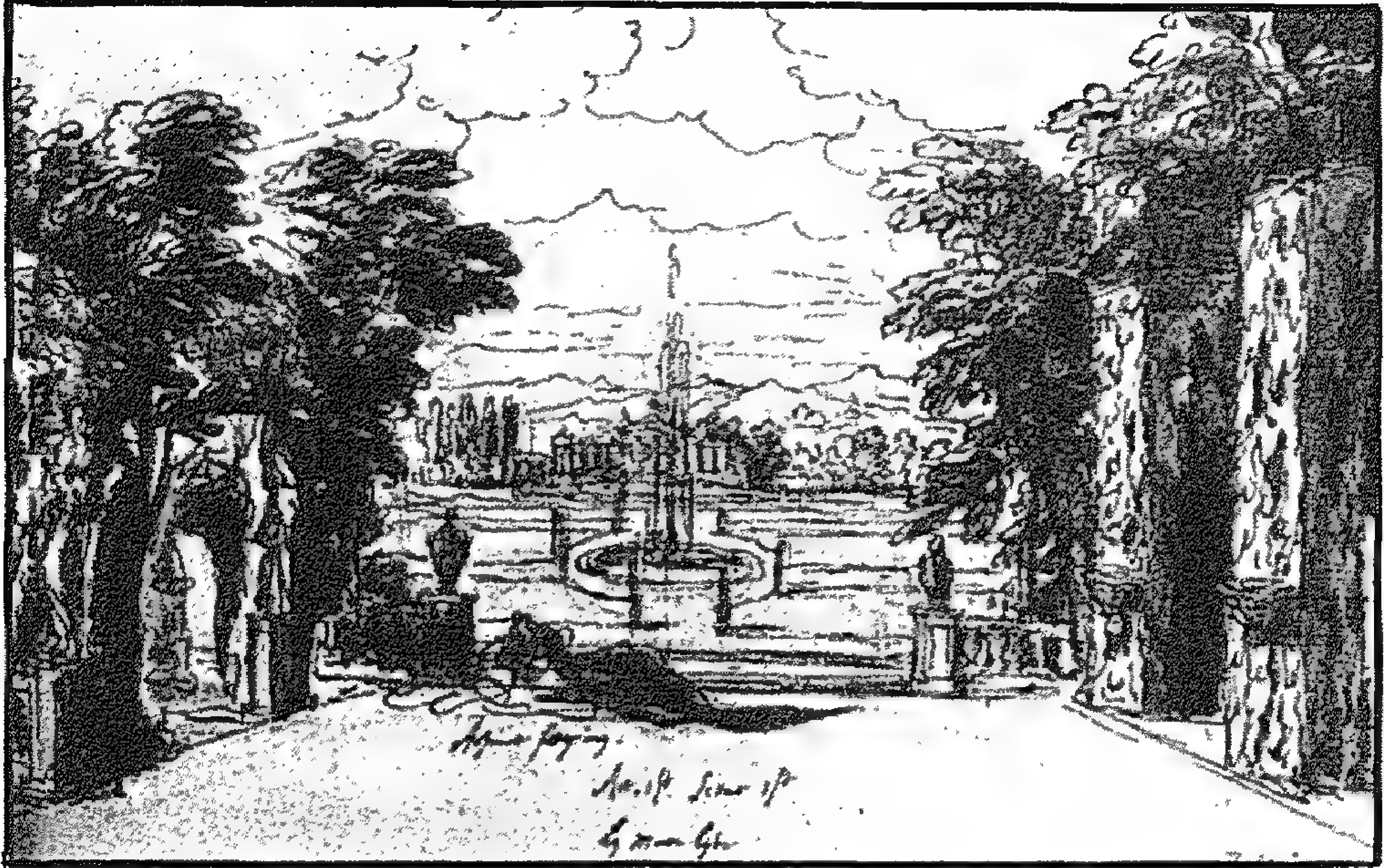
المشهد الأخير لروميو وچوليت من إنتاج ايرڤنج عام ١٨٨١م. لقد أَعَدَّ المشهد ويليام تلبين وهو يُبيّن ثلاثة أبعاد... لقد كان هذا أوّل إنتاج ايرڤنج بعد التخلى عن الأجنحة والعجلات وإلصاق نفسه على الأرض.

وكذلك استخدام الأضواء بصورةٍ فعّالة.

من اللاسترتيتد نيوز - لندن فى ١٨٨٢م.



تصميمات لملابس شخصيات مسرحية فى عصور مختلفة (نسائى).

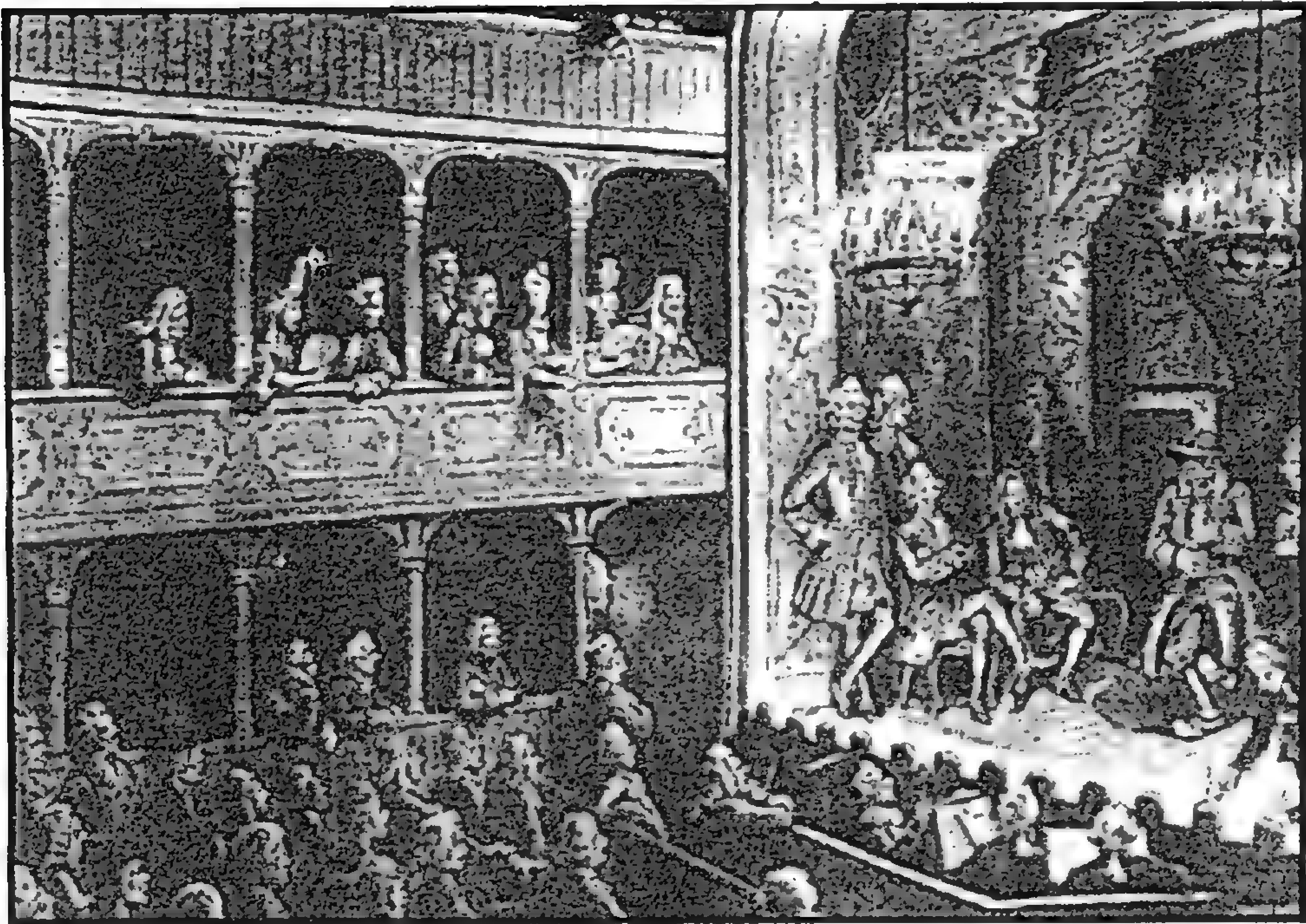


مكان مشهد أرسينو، من تصميم چيمس ثورنهيل.

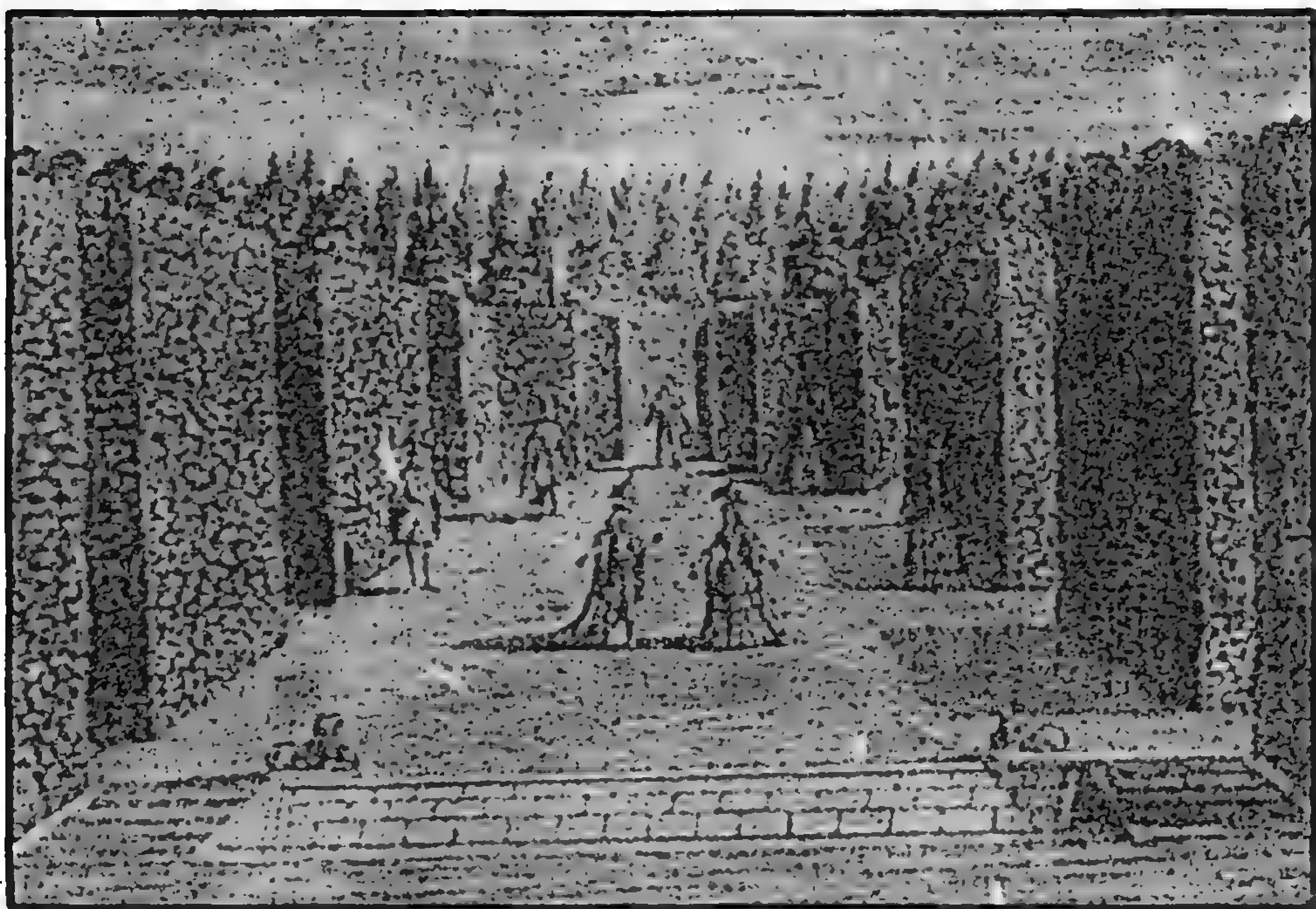
• من إعداد متحف المسرح (متحف ڤكتوريا وألبرت) فى لندن.



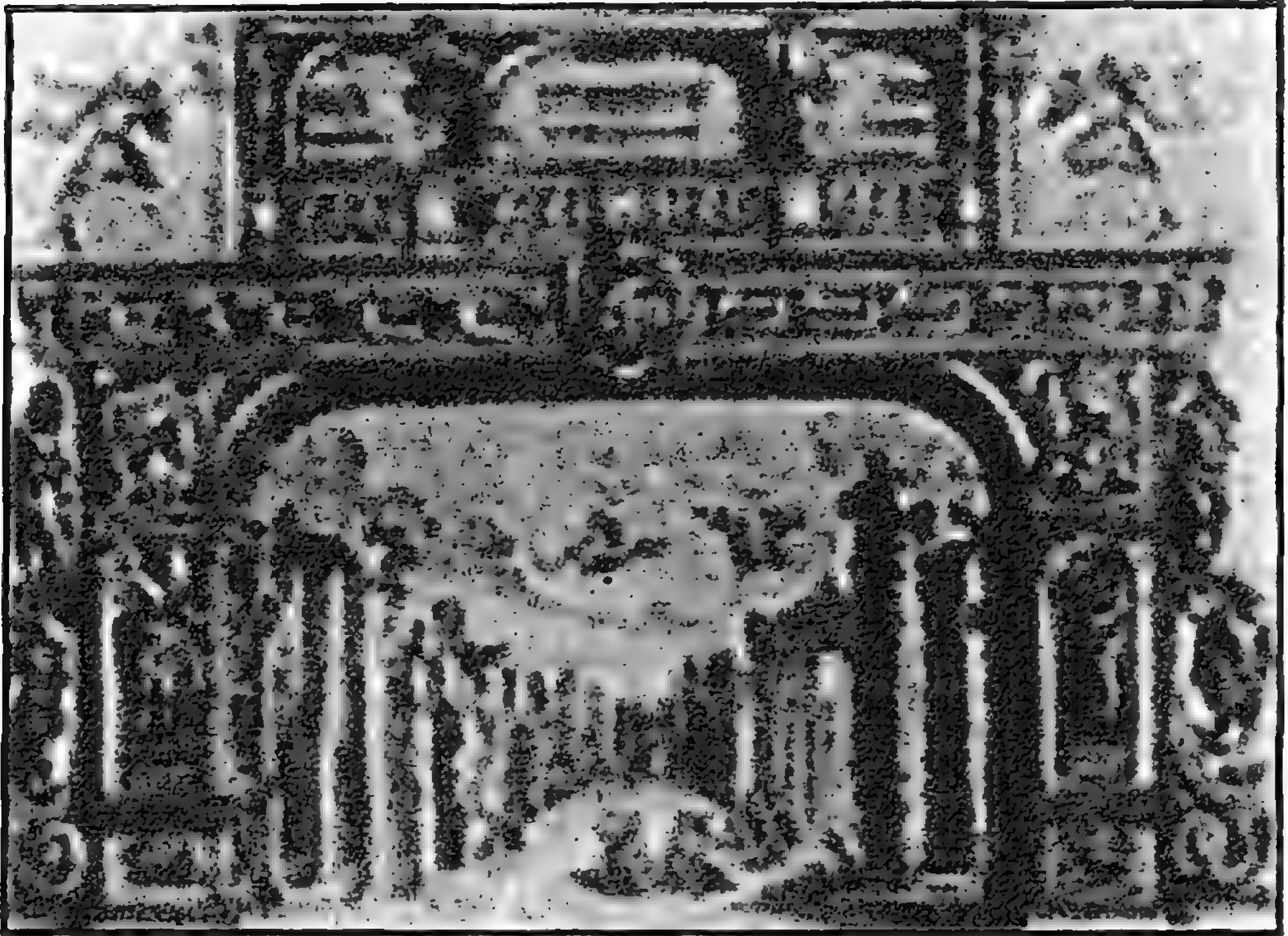
مشهد للفصل الخامس من مسرحية استشهاد القديسة كاترين، من إعداد چان بوچيت دولاسير، عُرض فى فندق دو بورچونيه عام ١٦٤٣م. «فى هذا الإنتاج نجد أنّ البناء الأساسى ظَلّ ثابتًا، فى حين أنّ القسم ما وراء طريق الباب الرئيسى والقسم العُلوى تمّ تغييره فى كل عرض.. إن المشهد على المستوى الأعلى استُخدام للمسرح» من الإصدار الأصلى للمسرح، تحت إشراف بيليوتيك ناشيونال بباريس.



(هول بردجس چبى) - من الجحيم ١٧٤٠م.. لاحظ الأجنحة المُشِعّة للإضاءة الأرضية التى تشير بحركة على الأحذية عند قيام الممثلين بالحركة والرقص.



عرض على مسرح حديقة قلعة ميرابل بسالزبورغ فى النمسا.

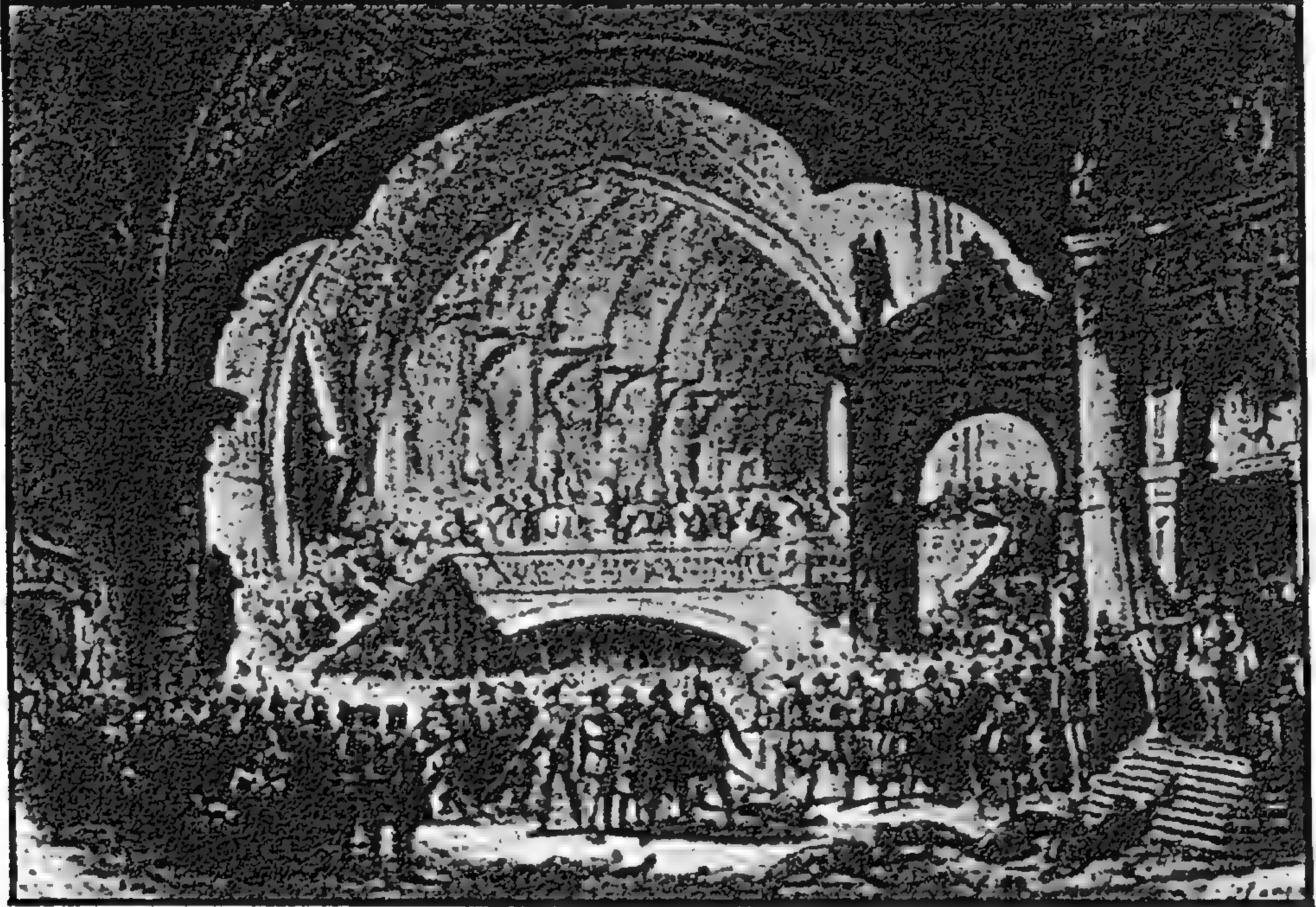


فى عام ١٦٦٢م، عُرض فى ميونيخ مسرحية أعدها فانشيسكو سانتورينى، فى مسرح أنتيوبا چتينيكاتا... موجود فى متحف المسارح بميونيخ.

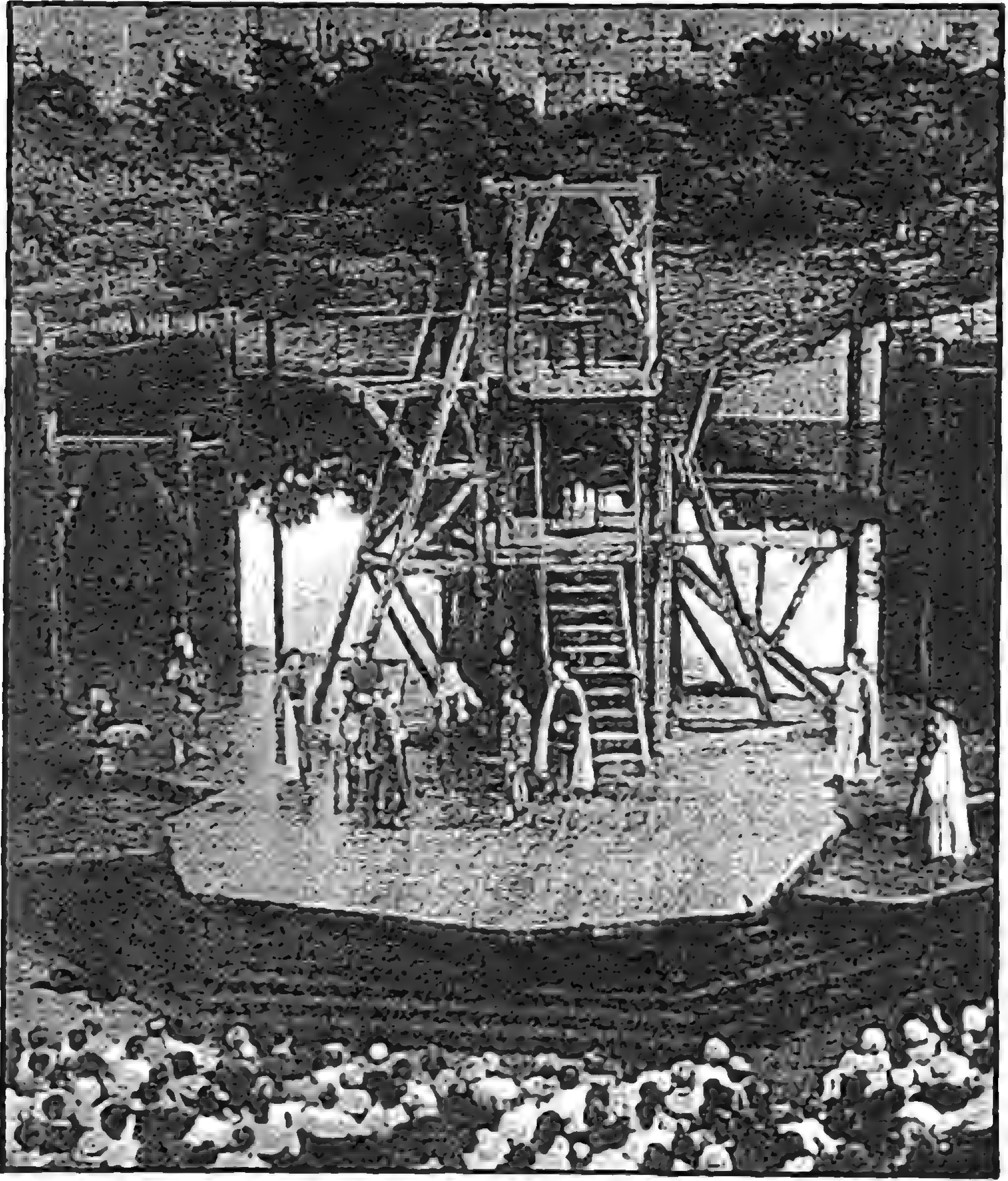


أنجيلو كونستانتيني تُسلّم القناع وعصا القيادة من كولومبين.. فى الوسط يظهر شكل ضريح دومنيكو بيانكوليلى المهرج الذى توفى. هذه هى كوميديا شركة ديلارت التى عُرضت فى فندق بورجونج خلال الفترة ما بين ١٦٨٠ - ١٦٩٧م. واتر كالر بواسطة ليشرى عام ١٦٨٨م.

• إعداد بيبليوتيك ناشيونال - باريس.



مشهد ساردو التاريخي في فاذر لاند.. مُوجّه بواسطة ساردو في مسرح دو لابورت سان مارتين عام ١٨٦٨م من إعداد كامبون تحت إشراف بييلبوتيك دو لارشيال باريس.



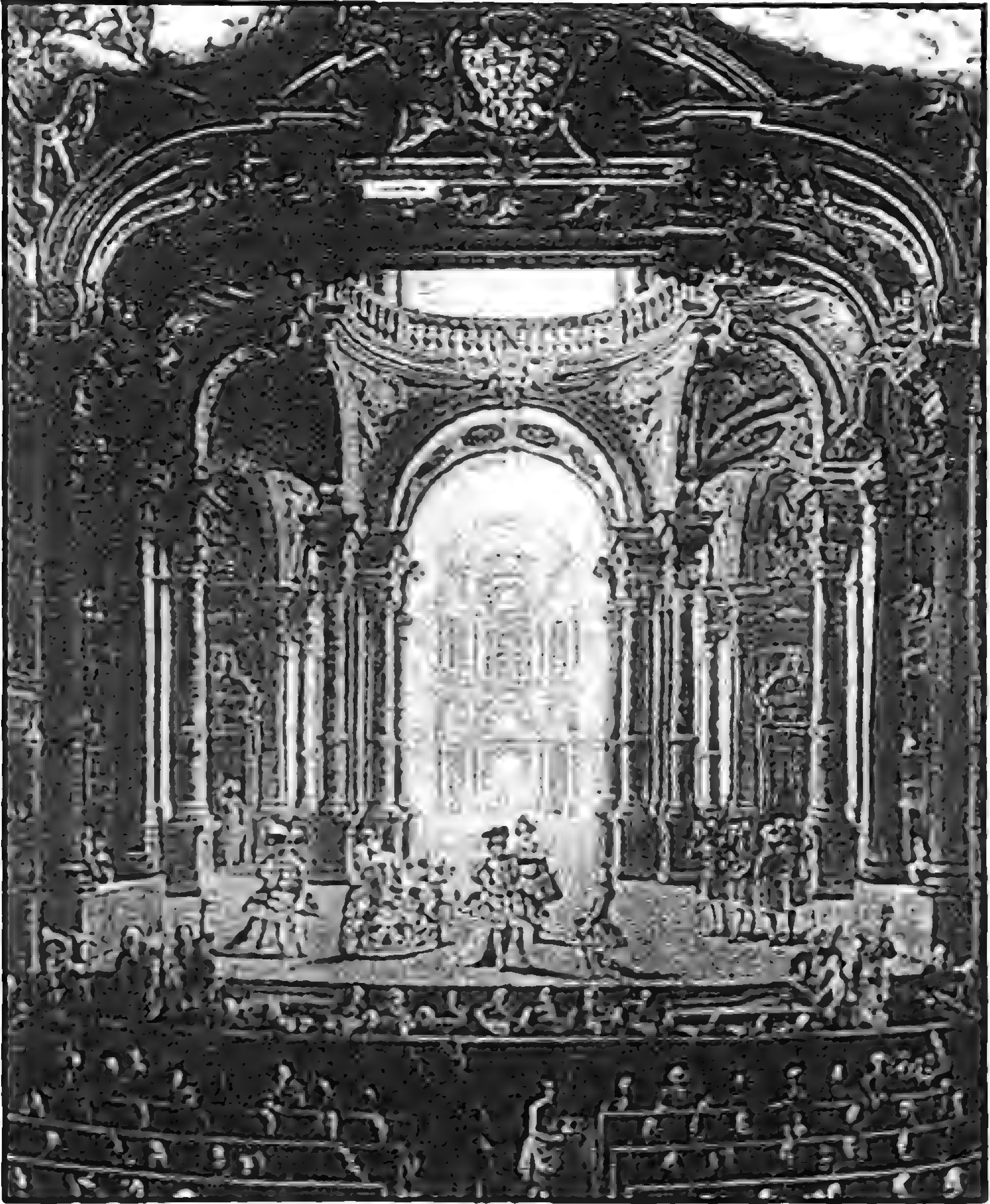
مهرجان إصدارات شكسبير أو أعمال شكسبير والمُقام في نيويورك من مسرحية شكسبير (الملك چون) عام ١٩٦٨م في مسرح ديلا كورت Delacorte Theare في الحديقة المركزية (مُصّورة من قِبل چورج چوزيف) المرجع: بواسطة. George. Joseph.



فى الأمام شخصيات مسرحية كوميدية.. وفى الخلف أعضاء من عائلة من العائلة المالكة الفرنسية.. وعلى اليمين يوجد مهرجون وممثلون.

• قام بعمل الرسم بول دفرانس بوربوس عام ١٥٧٢م.

- مسرح كورتيس بايو.



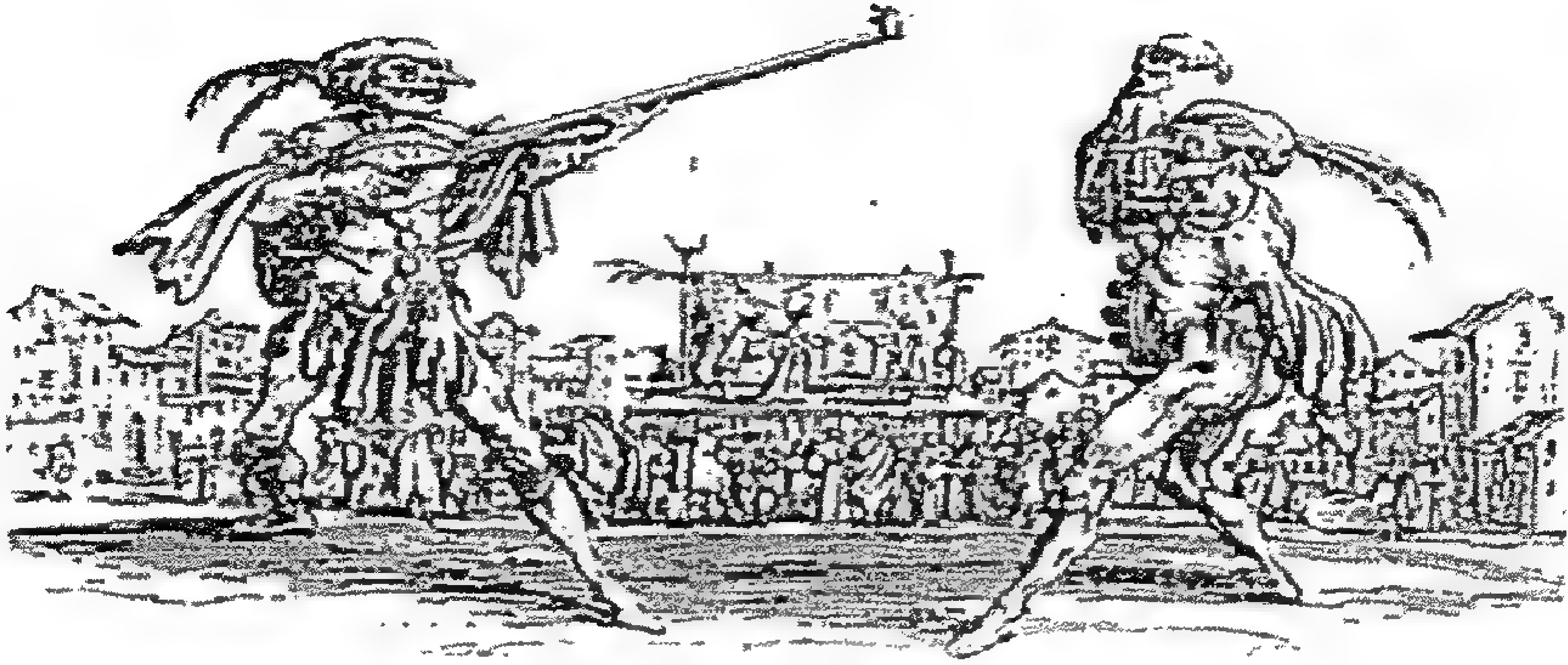
بيتر هولاند ومايكل باترسون



مسرح مؤقت بنى على أرضية حلبة المسرح الرومانى نصف الدائرى فى فيرونا بإيطاليا. فرقة كوميديا ديلارتى بممثلين مقنعين، تمثل مشهدًا مألوفًا، ولكن لا يبدو أن أحدًا من المتفرجين ينظر إلى خشبة المسرح (رسم ماركو ماركولا فى أواخر القرن الثامن عشر، بإذن من مؤسسة الفن فى شيكاغو).



Commedia dell'Arte



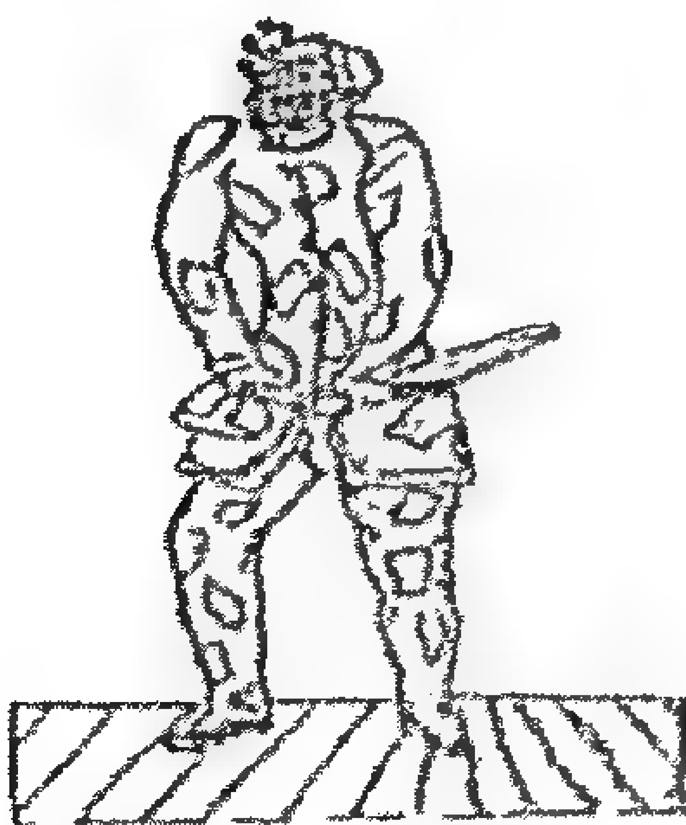
شخصيتان من الشخصيات الكوميدية (رازوالو وكوكوروكو) أمام خلفية نموذجية من خلفيات مسرح الملهاة المرتجلة «كما حفر صورتها الفنان چاك كالو»

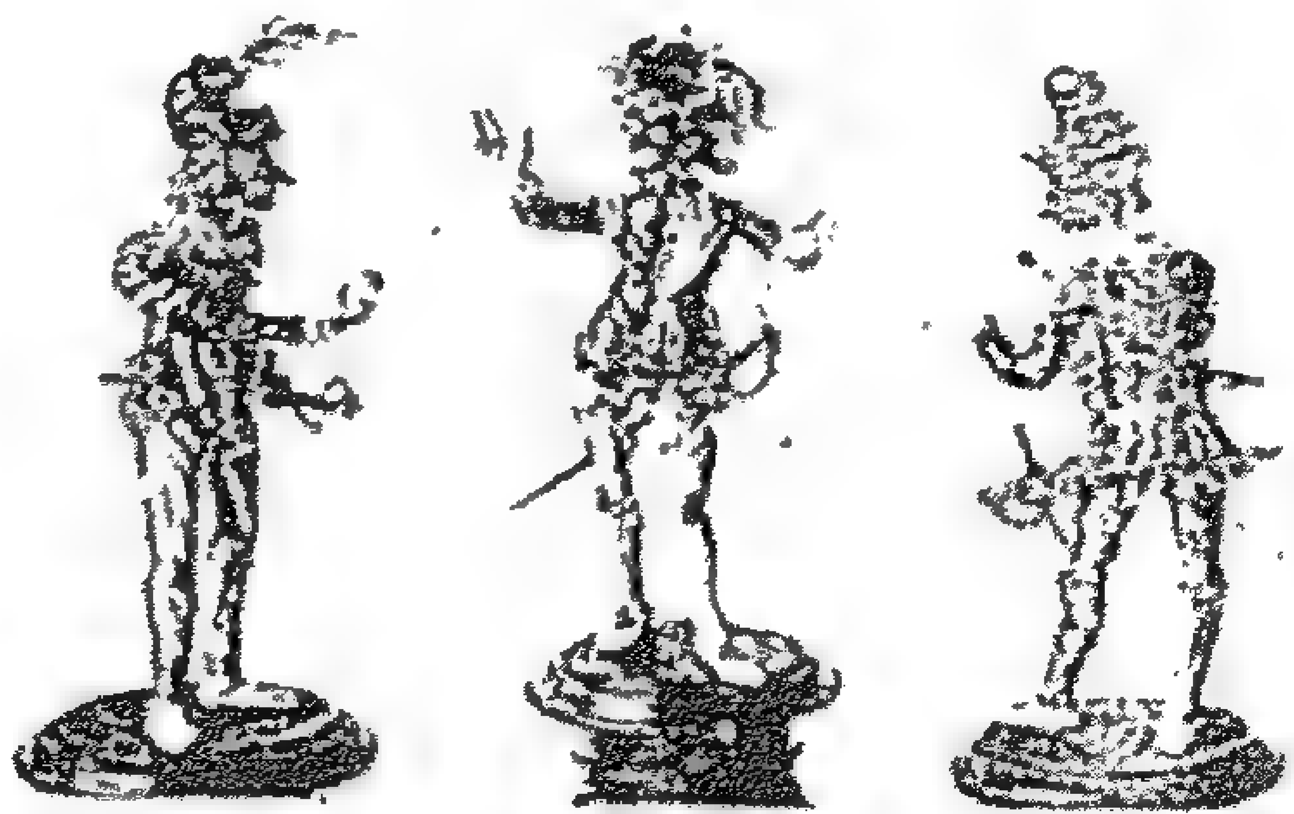






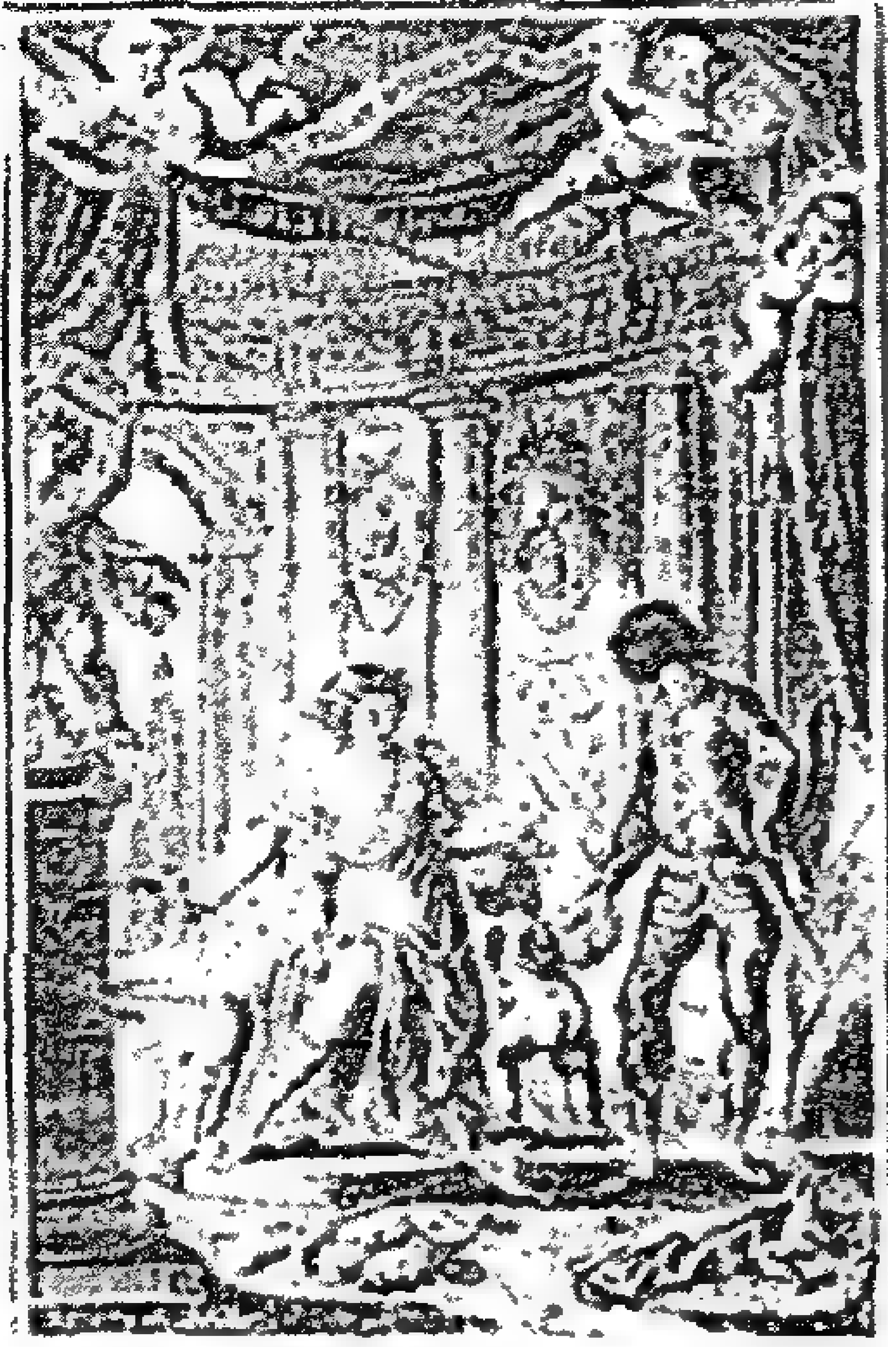
تيور لربين



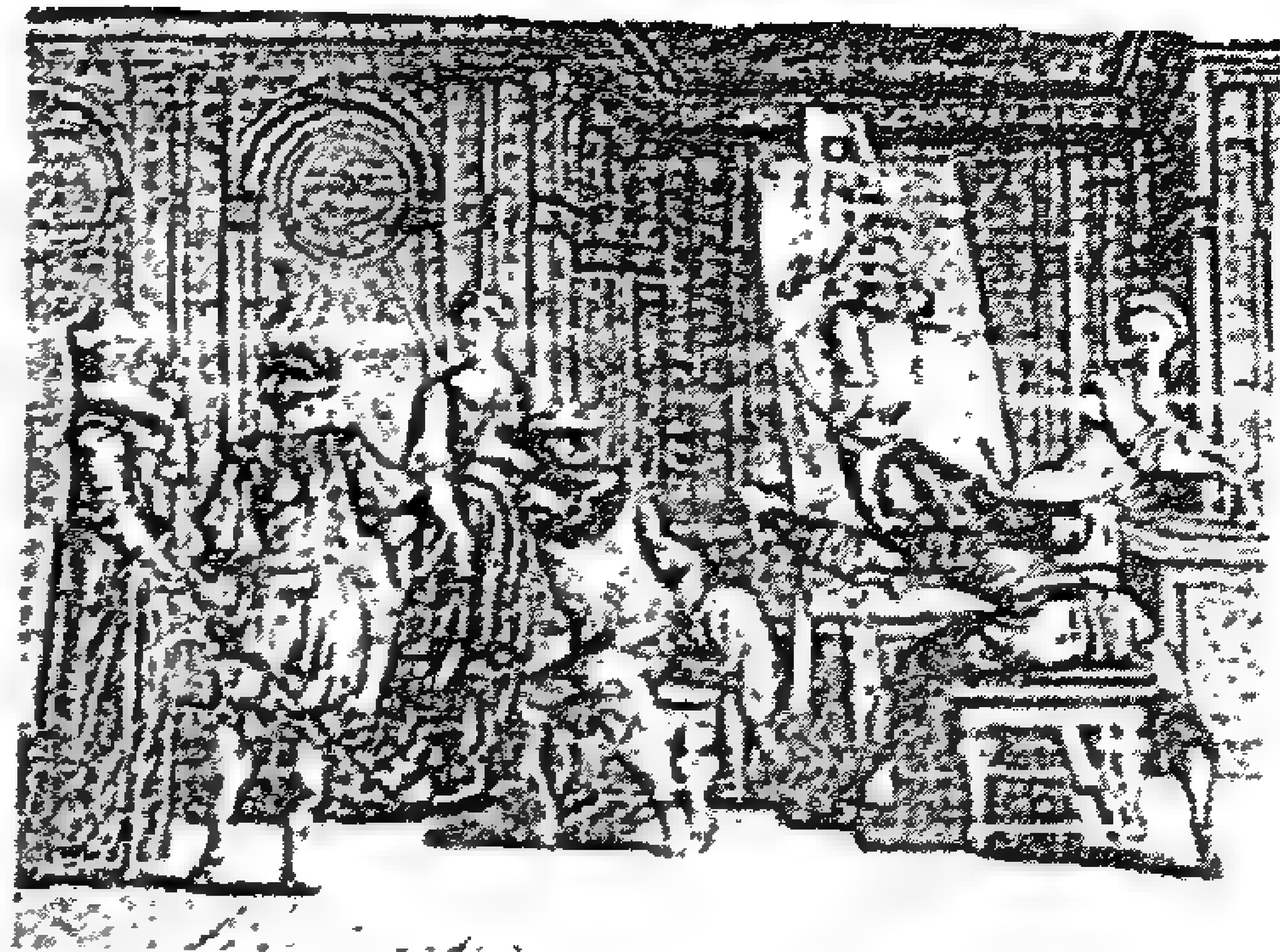


ممثل من ممثلى الكوميديا المرتجلة





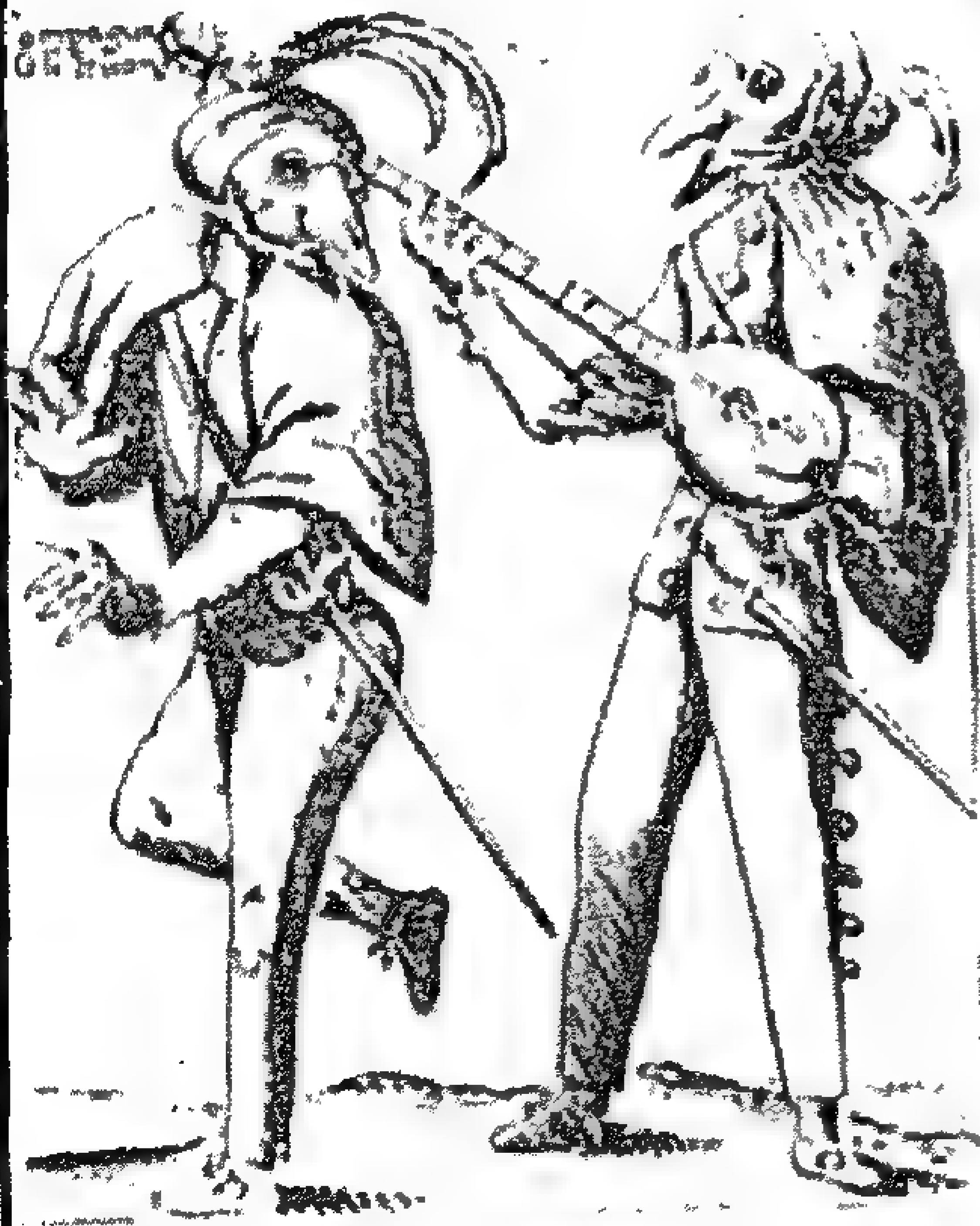
هارلكينو واقع فى الحب



هارلكينو يرسم



المشهد الأخير أو الختامى فى المسرحية المرتجلة



كوڤيليو يُغنى



بنتالون وتوأمُه



هارلكينو فى فرنسا



سكاراموش



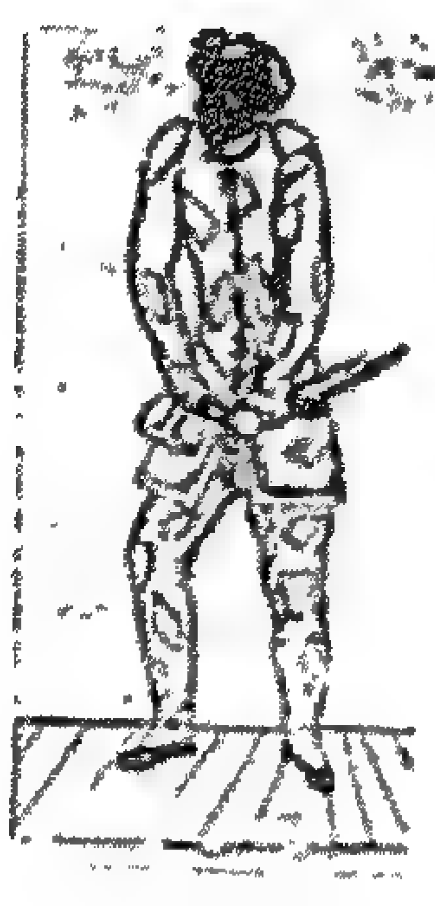
فريتيلينو



بولشينلا



أول مطبوعة للسيناريو



زى هارلكينو



شخصية بريجيلا



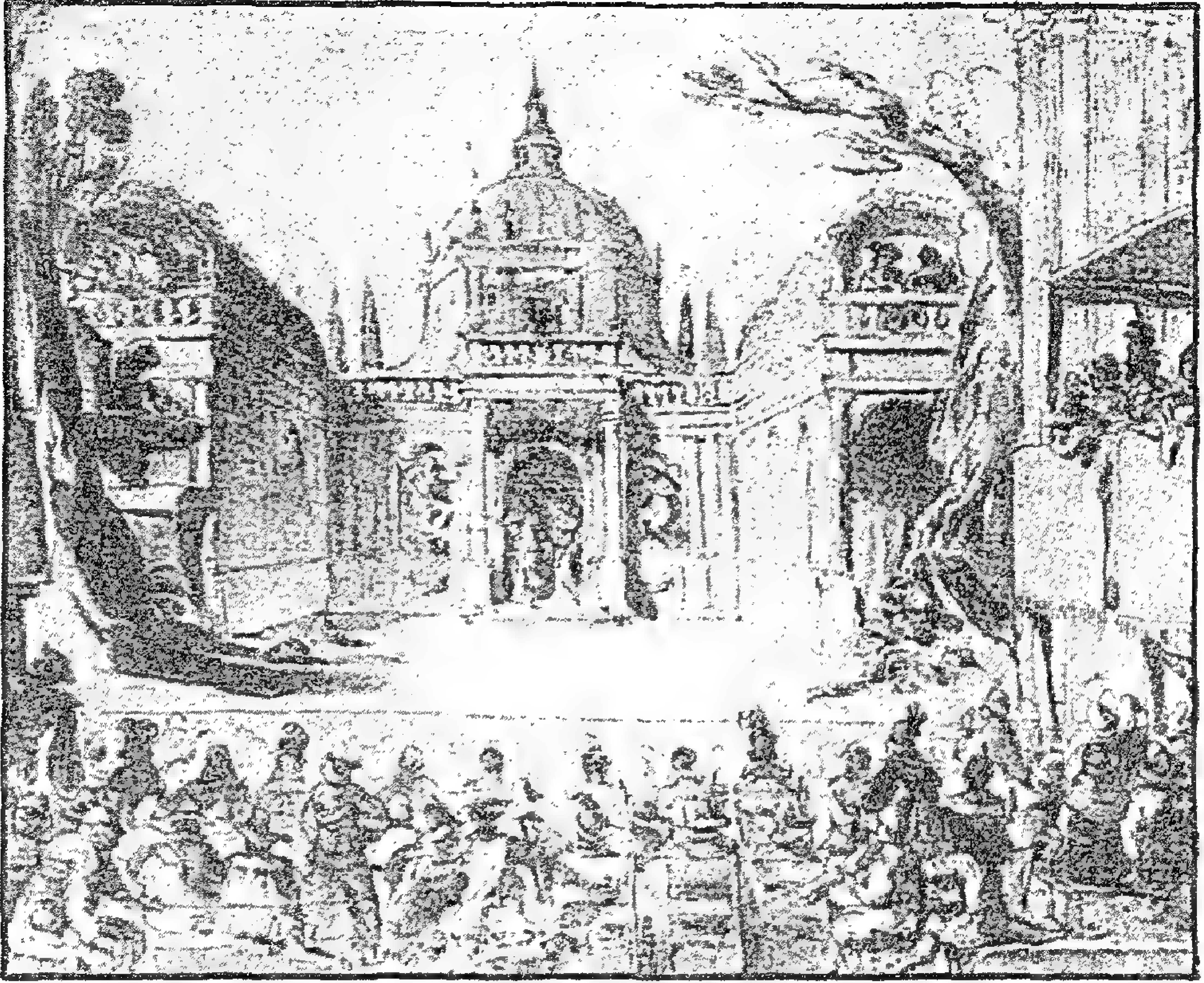
شخصية بوفينو



شخصية فلابوتنو



شخصيات المسرح الرئيسية هارلكان المهرج وچيرمالدى وكانترين اللعوب وباجاليا



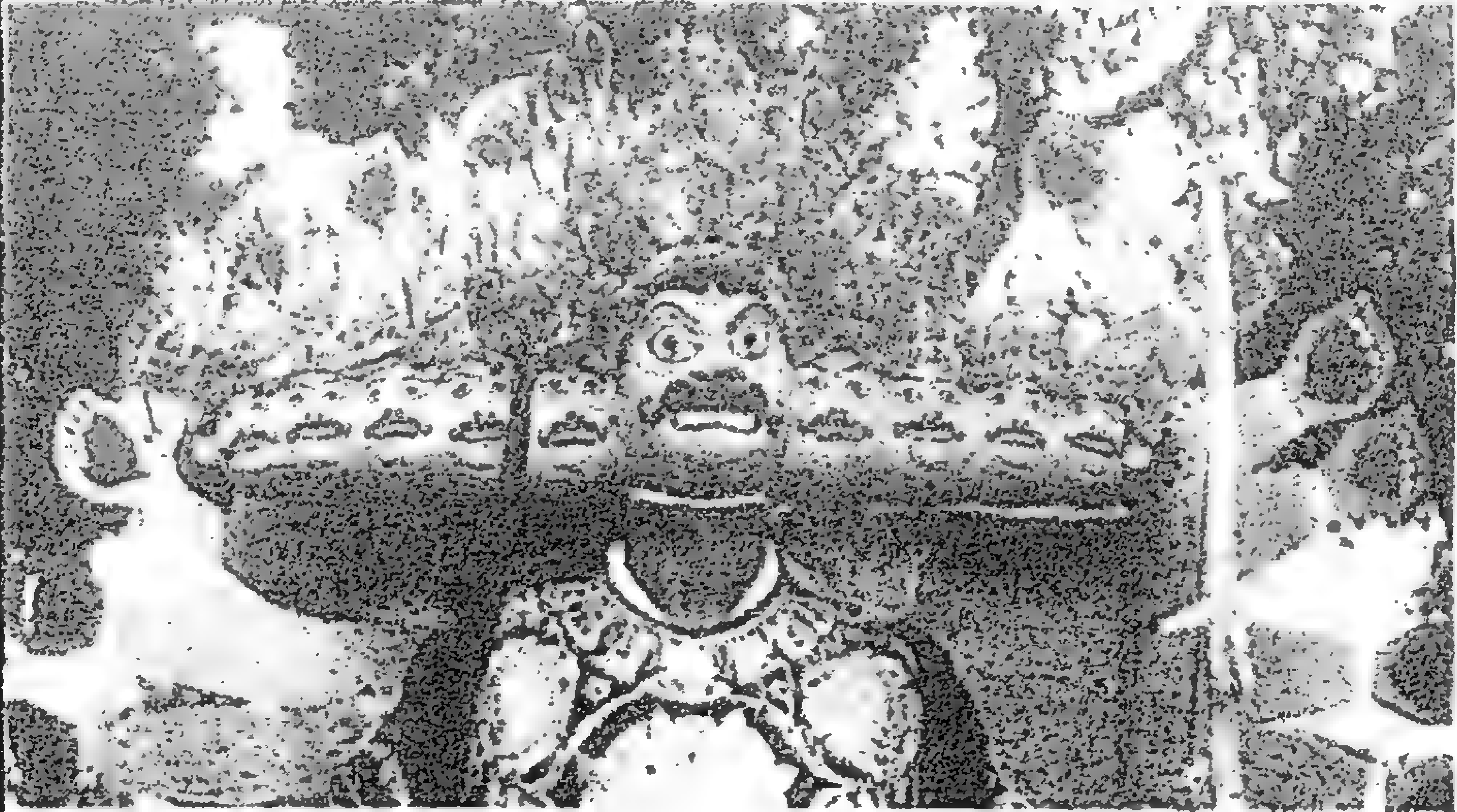
مسرح شعبى فى أوائل القرن السابع عشر.
يُعتقد بأنه فى سنتو بإيطاليا.
• رسمه ج. ف. ب - جويرسينو.
• مسرح كيرتس البريطانى.



ملابس تصلح للمسرح التعبيرى الراقص مع استخدام إضاءة خاصة



ممثل فى مسرح رقص فى بالى وايانج توبنج، مع ارتداء القناع «من إنجاز برنامج الفنون لجمعية آسيا».



الراقص شاو من شمال شرق الهند «من برنامج الفنون للجمعية الآسيوية»



المثلة الصينية المعاصرة هونج ين هو فى دور التخد من الأوبرا فى بكّين.
«برنامج إنجاز الفنون للجمعية الآسيوية»



بطل كوميديا ديلّلادتى – من ساند – ماشك دبوڤون عام ١٨٥٩م



إيشيكاوا دانجورو الخامس فى دور كاچيماسا جونجورو، فى مسرحية كابوكى. شيباركو (١٦٩٧م). إنه أحد المعالم البارزة فى تمثيل كابوك. وفى هذه المسرحية يظهر الممثل أما هاناميش. إن شعبية هذه المسرحية ترجع إلى عهد قديم. وهذا الشكل مصنوعٌ من الخشب، وقام بصُنعه شونشو عام ١٧٧٠م.

• من متحف رايتبرج - زيوريخ.



توائم كلنجر – مسرحية عاصفة وضغط.. قام بعملية النقش البريشت «من مكتبة أوسترين ناشيونال فى ڤينّا»



توماس د. رايس فى شخصية چيم كرو، تحت إشراف البرت داڤيش، من مسرح فنون هو بلتزيل – جامعة تكساس فى أوستين.



الممثل أوشنج يقوم بدورٍ عسكرى وأكروبات، وتنسيق جسدى ممتاز فى أوبرا بكين (بكين ١٩٥٧م).



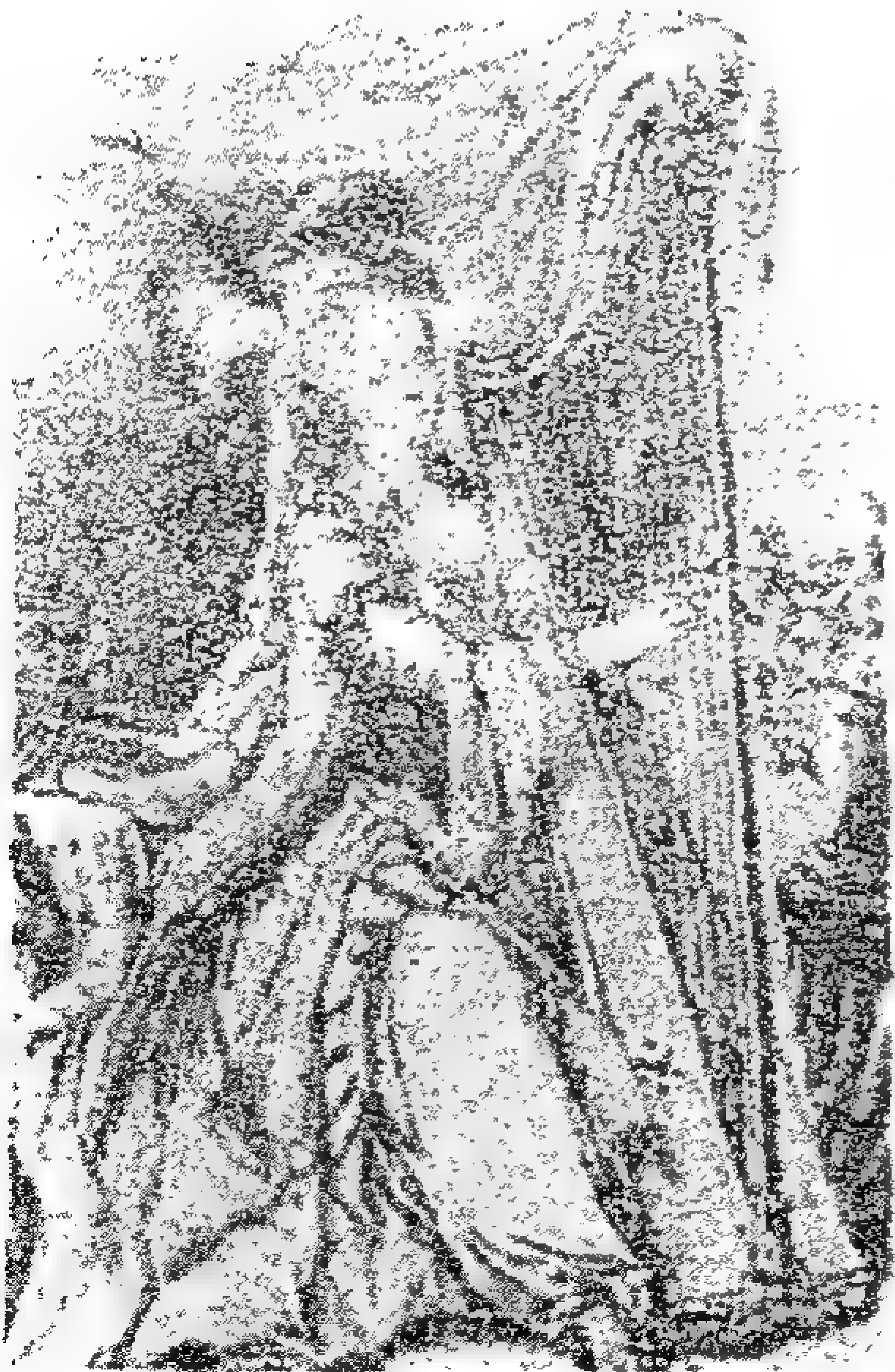
مشهد من الفيرى سادل - من إصدارٍ نُشر فى فلورنس عام ١٨٢٤م



شخصية تروفالدينو



بدلة ميلى كليرتون من أجل «اليتيم الصينى» عام ١٧٥٥م، ولو أنها تعبر عن تغيير كبير فى الملابس فقد كانت الملابس ليست مناسبة تمامًا من أجل الطباعة الحديثة.

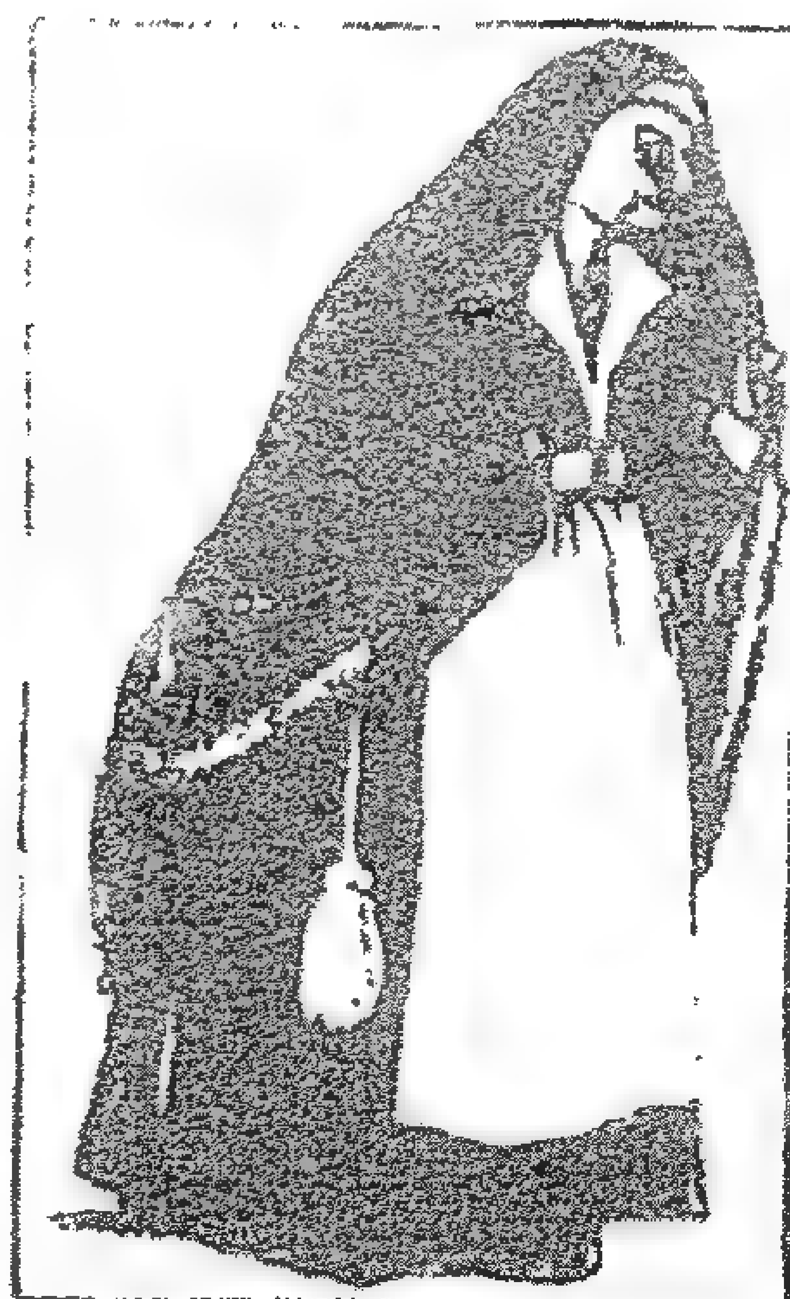




الانتصار والهزيمة فى كوميديا الفن

السيدة فافارت ترتدى ملابس استوردتها من استانبول لتؤكد مصداقية الملابس فى مسرحية (السلاطين الثلاثة) عام ١٧٦١م، «من مسارح كوستو وأنال دى جراند فى ملابس (١٧٨٦ - ١٧٨٩م).

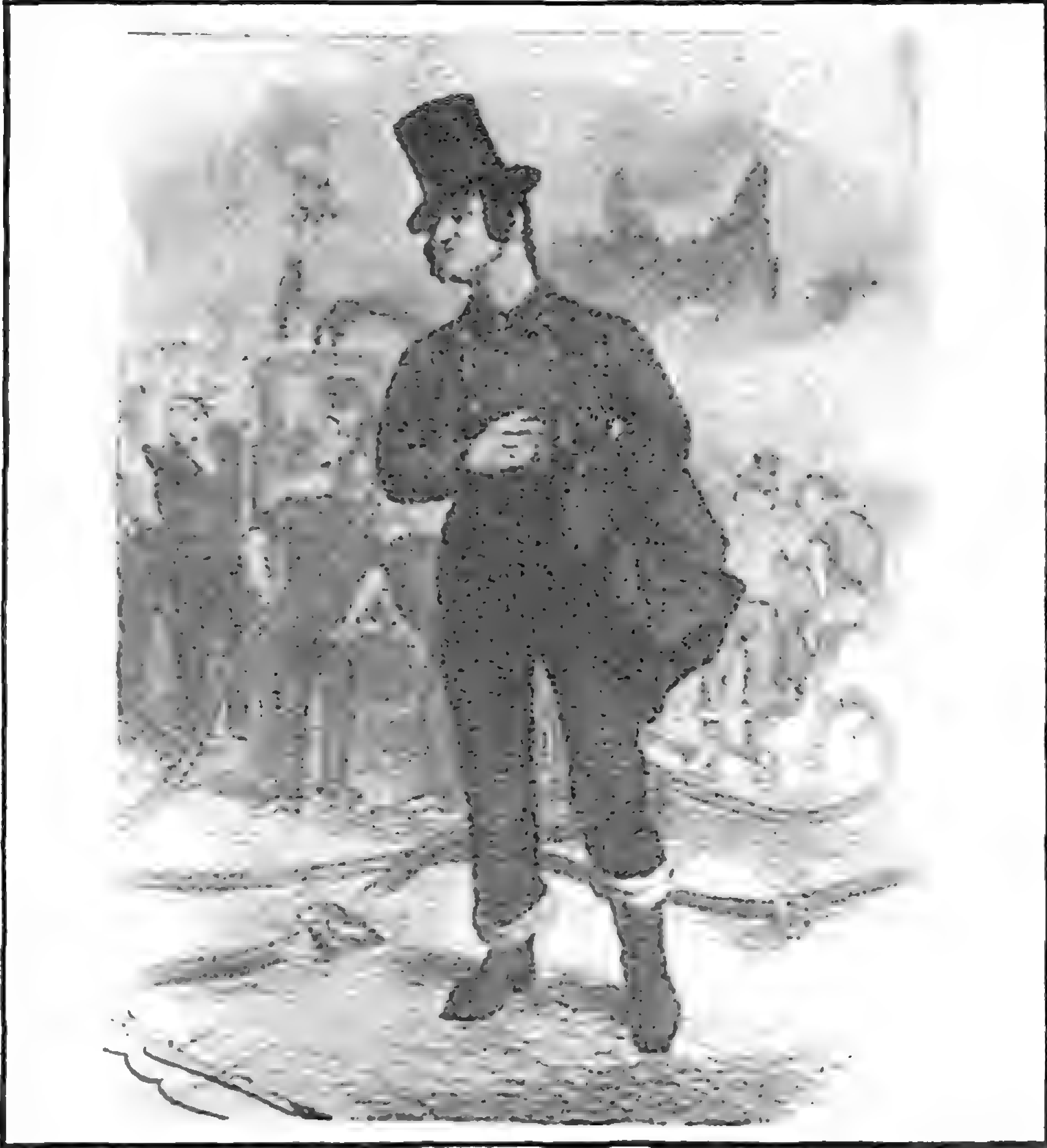





شخصيات اعتمد عليها مسرح كوميديا الفن «ديلاّرتي»



تصميمات لملابس شخصيات مسرحية في عصور مختلفة (رجالى)

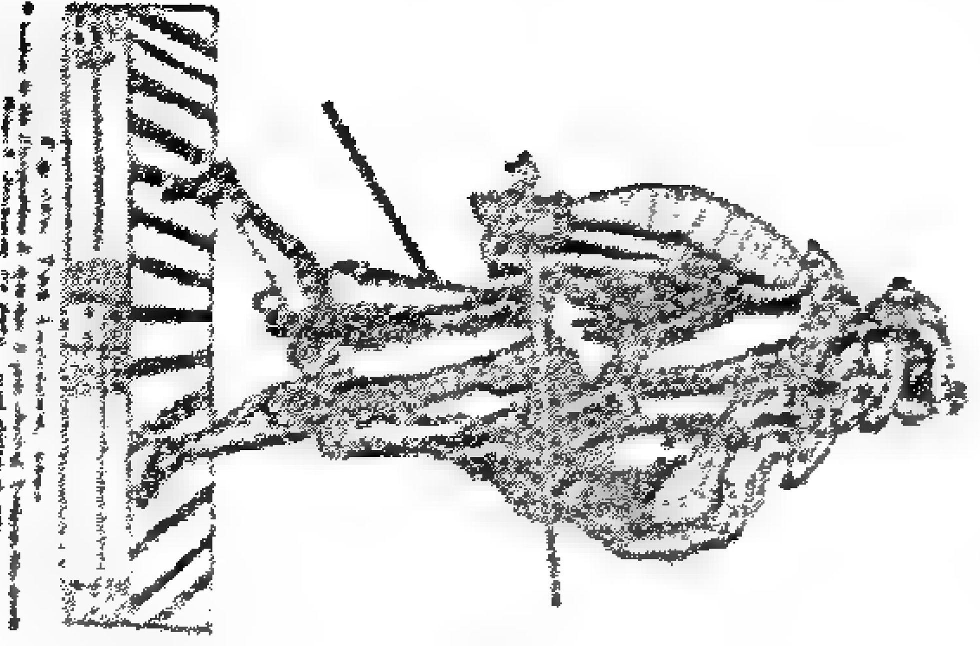


فرانك شانت فراد فى شخصية موسى باورى بوى - كرجل مطافئ متطوع. تحت إشراف مسرح هوبلتزيل للفنون، التابع لجامعة تكساس فى أوستين.

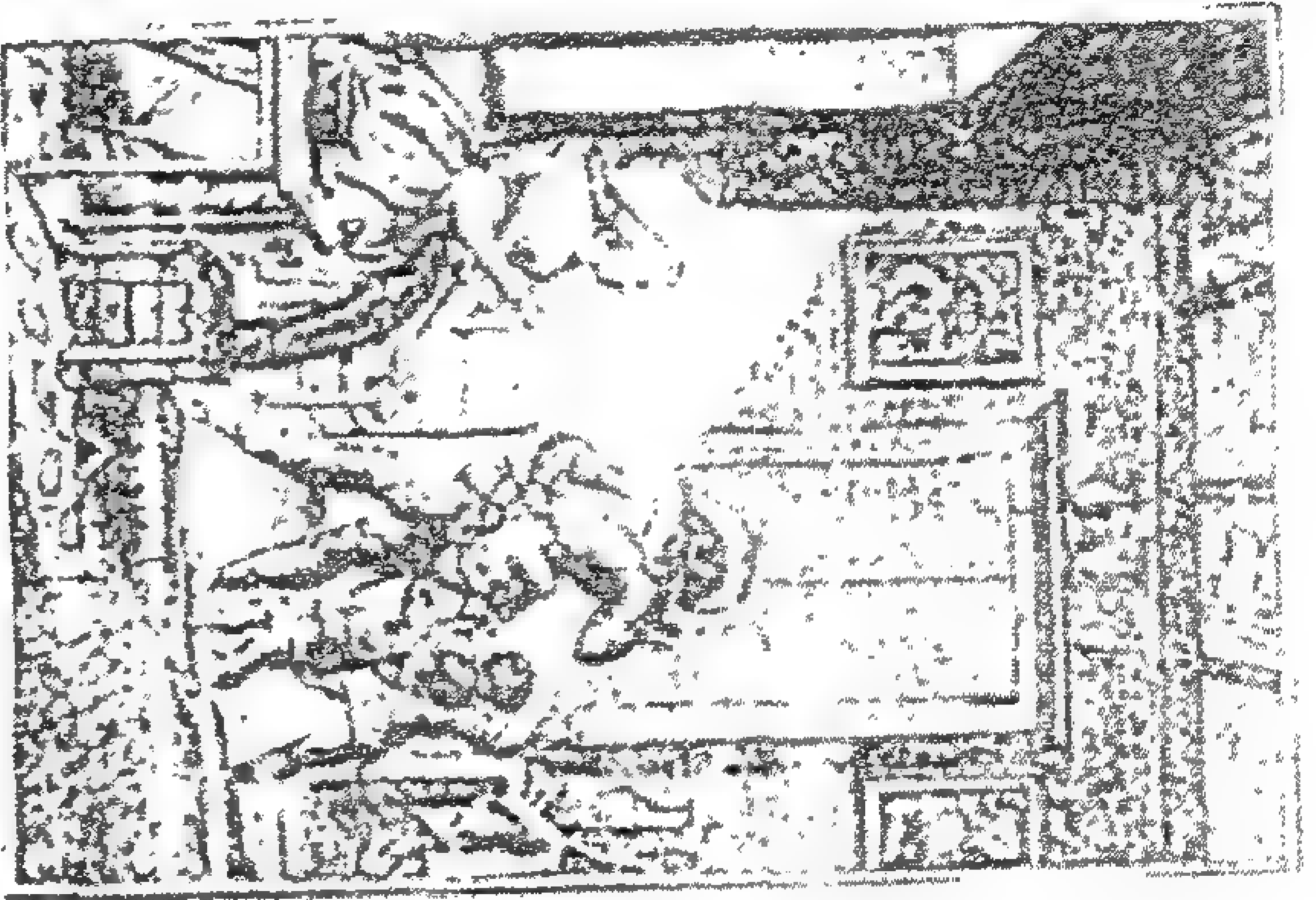


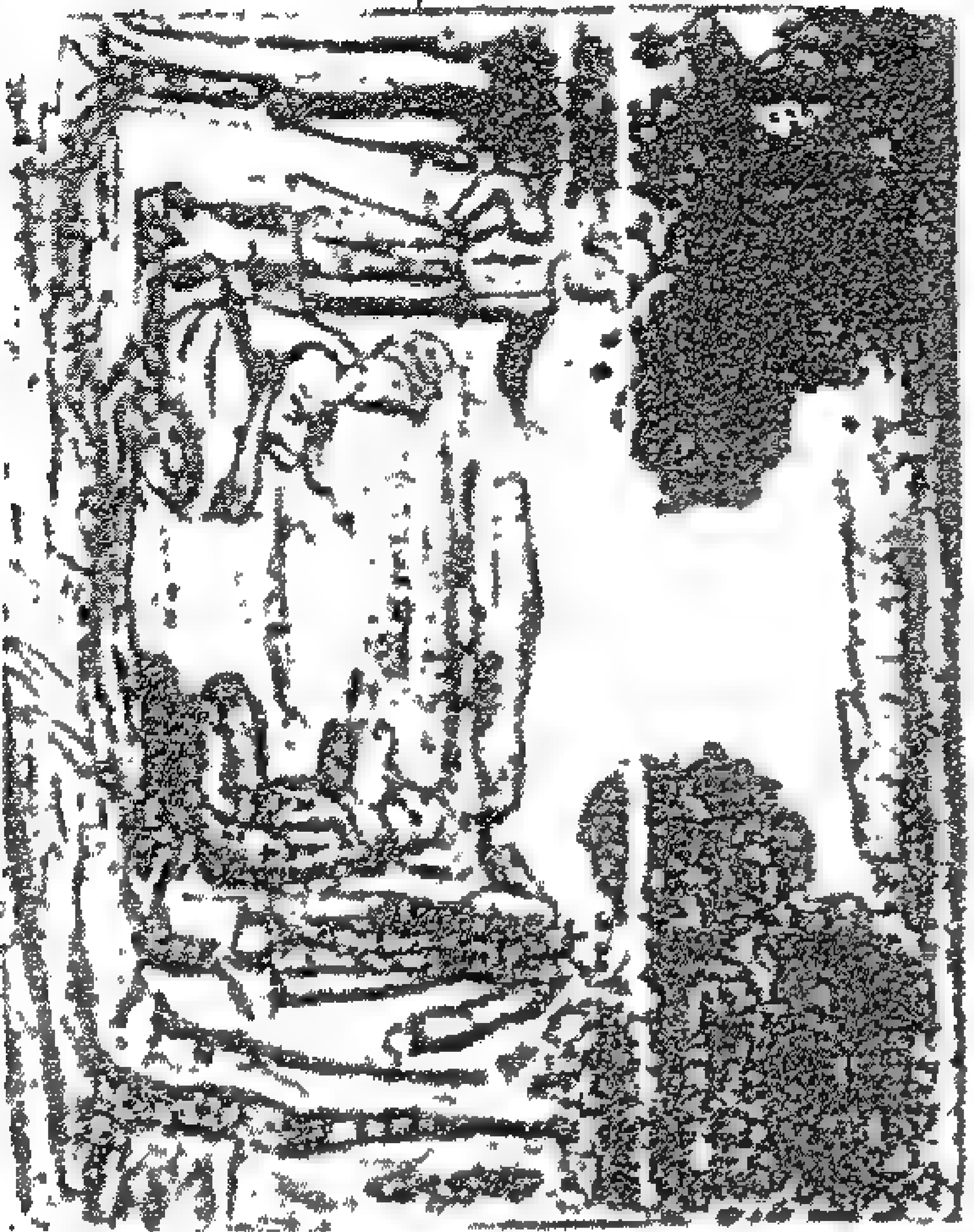


مشهد درامي على منصة رصيفية (نقلاً عن رسم على زهرية)

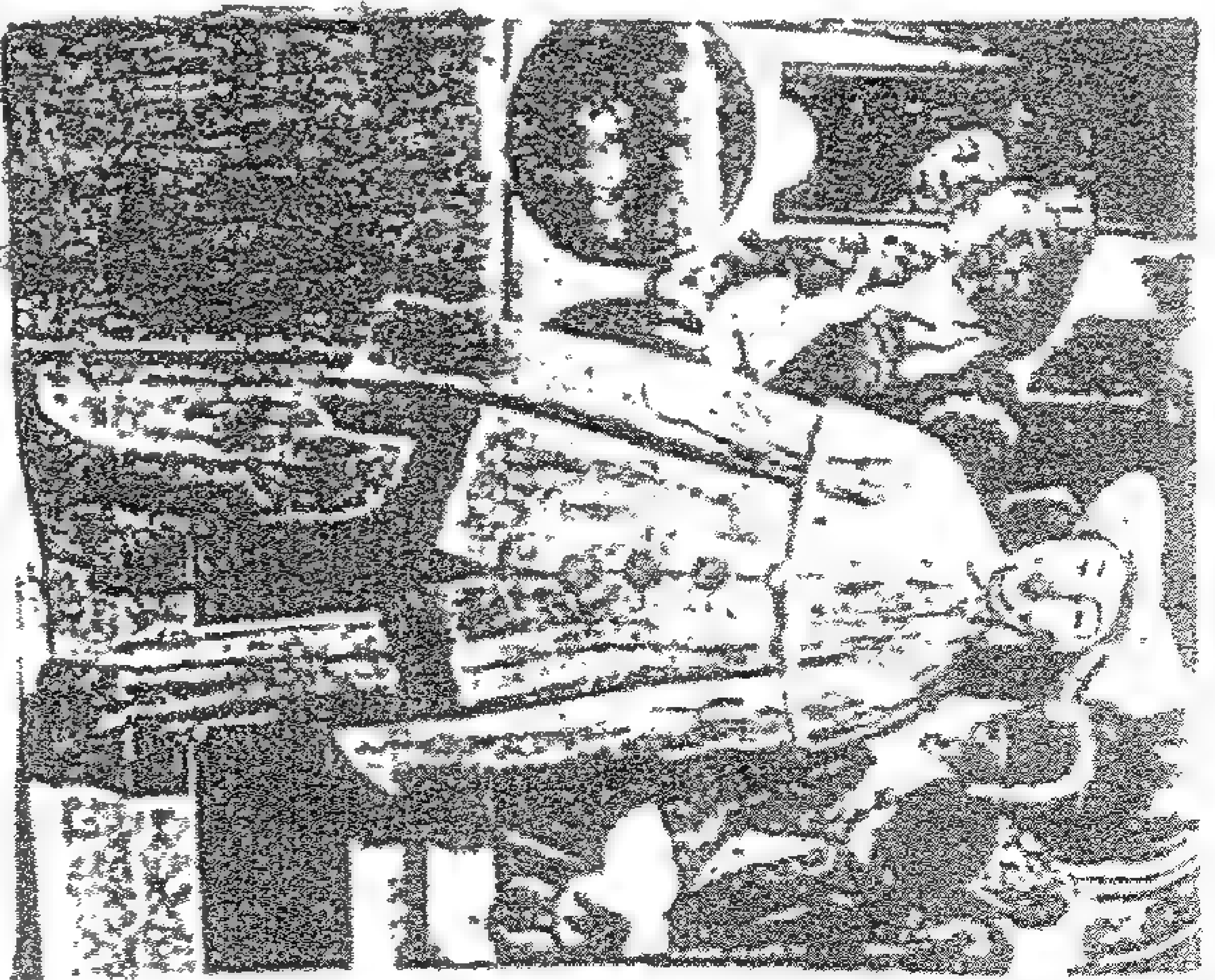


مشهد كوميدي على منصة رصيفية (نقلاً عن رسم زهري)



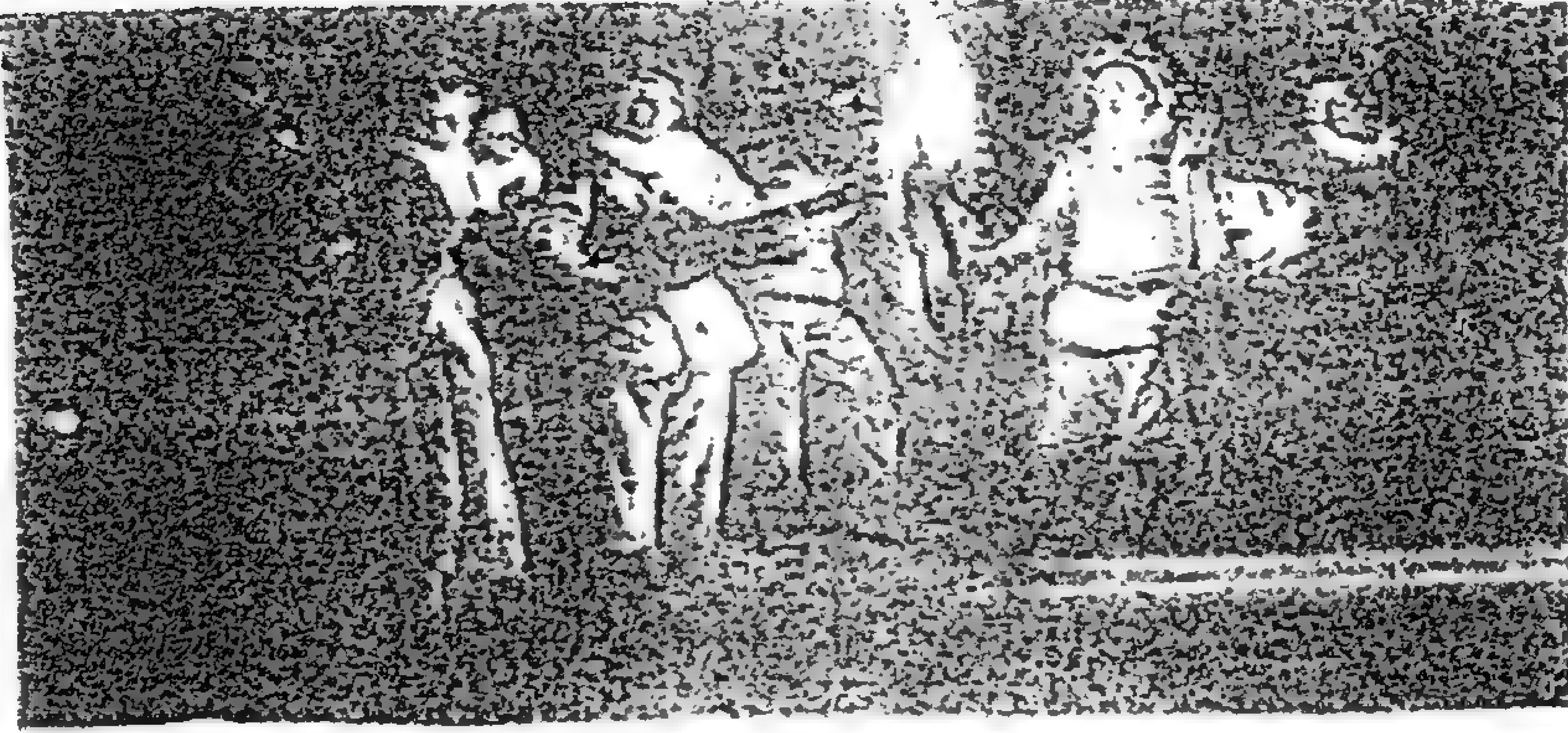


هارلكين كاب

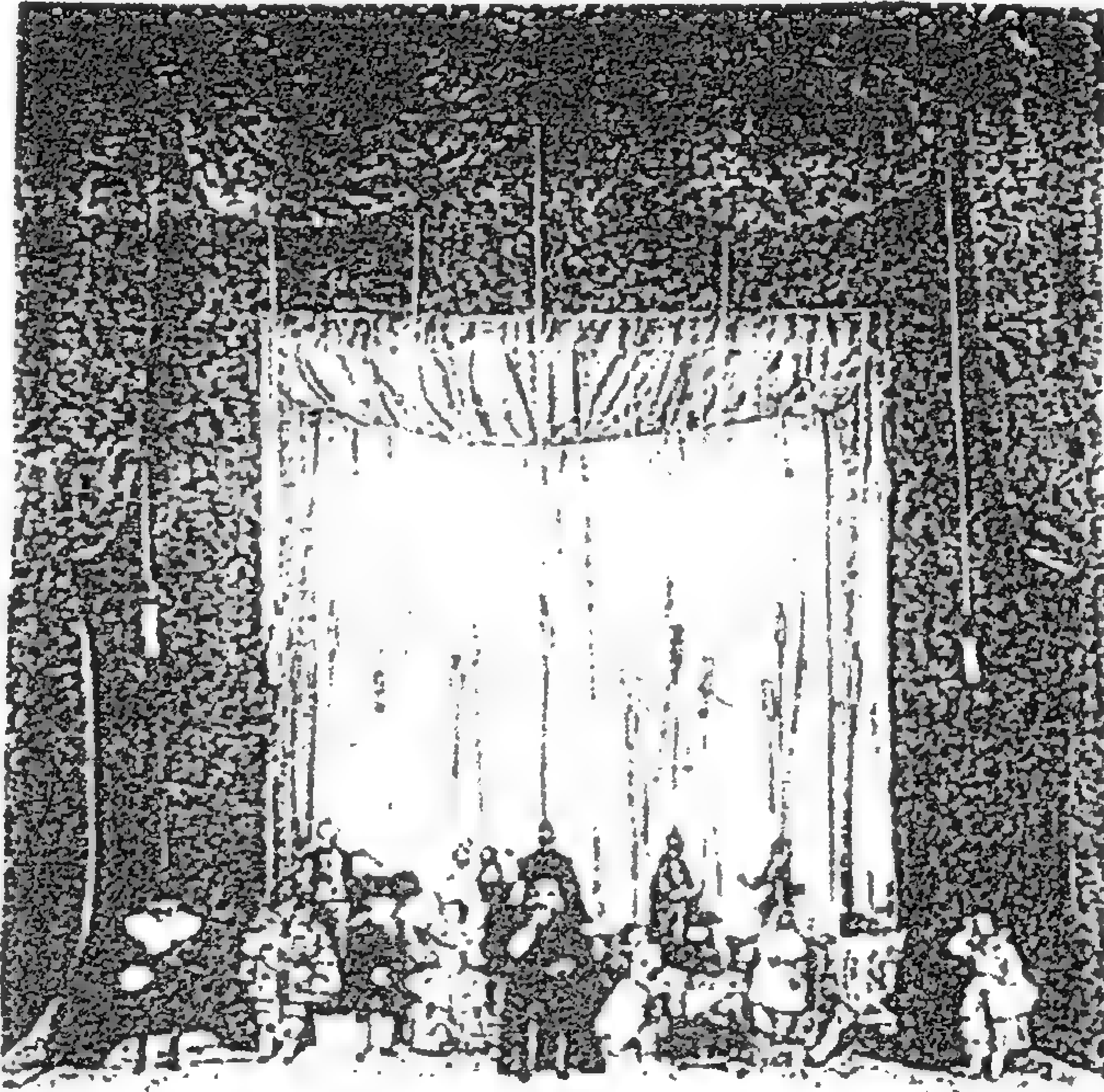


بيروت



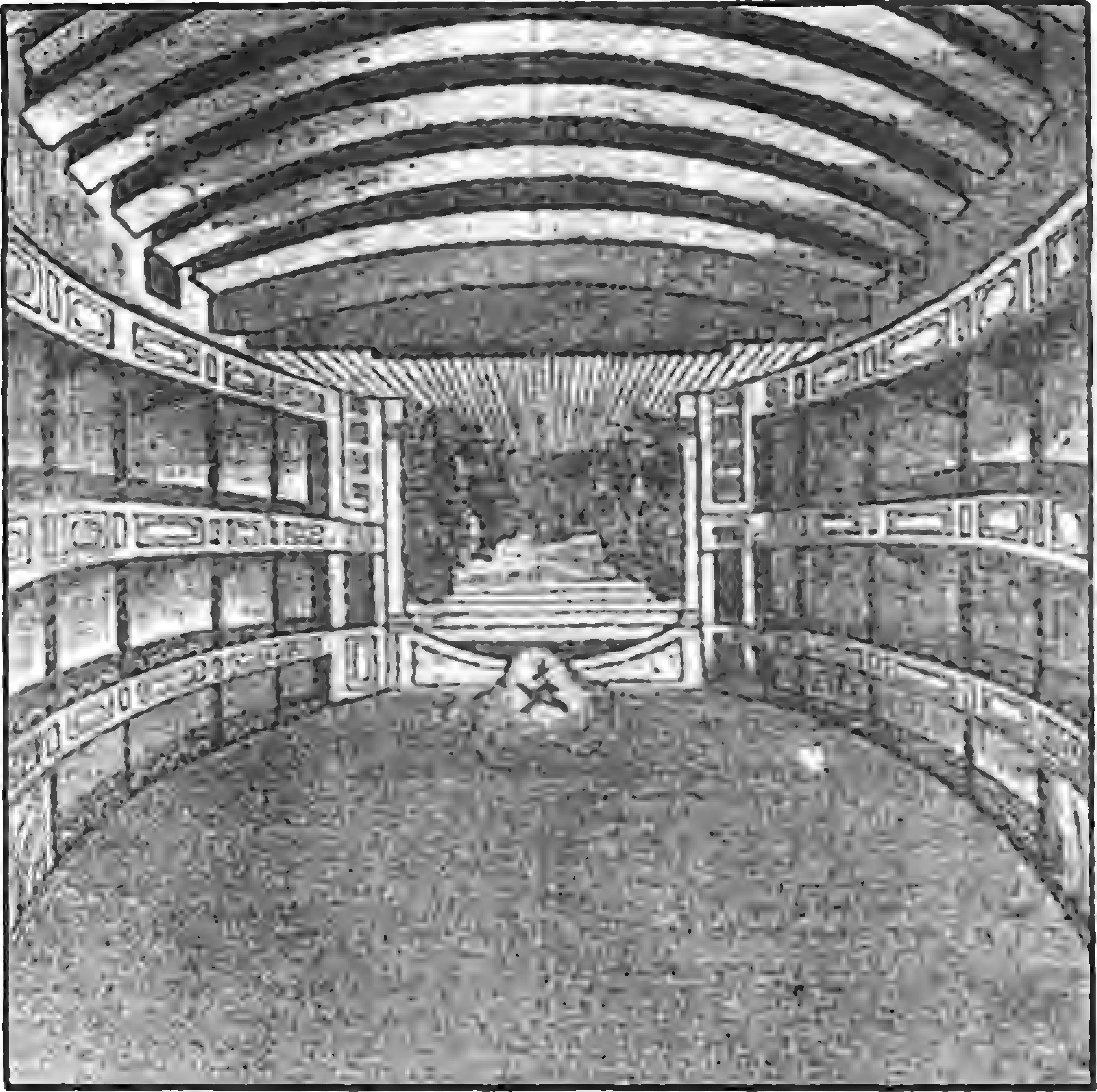


مسرح الحب الإيطالى الذى يستعين بأسبوب كوميديا الفن

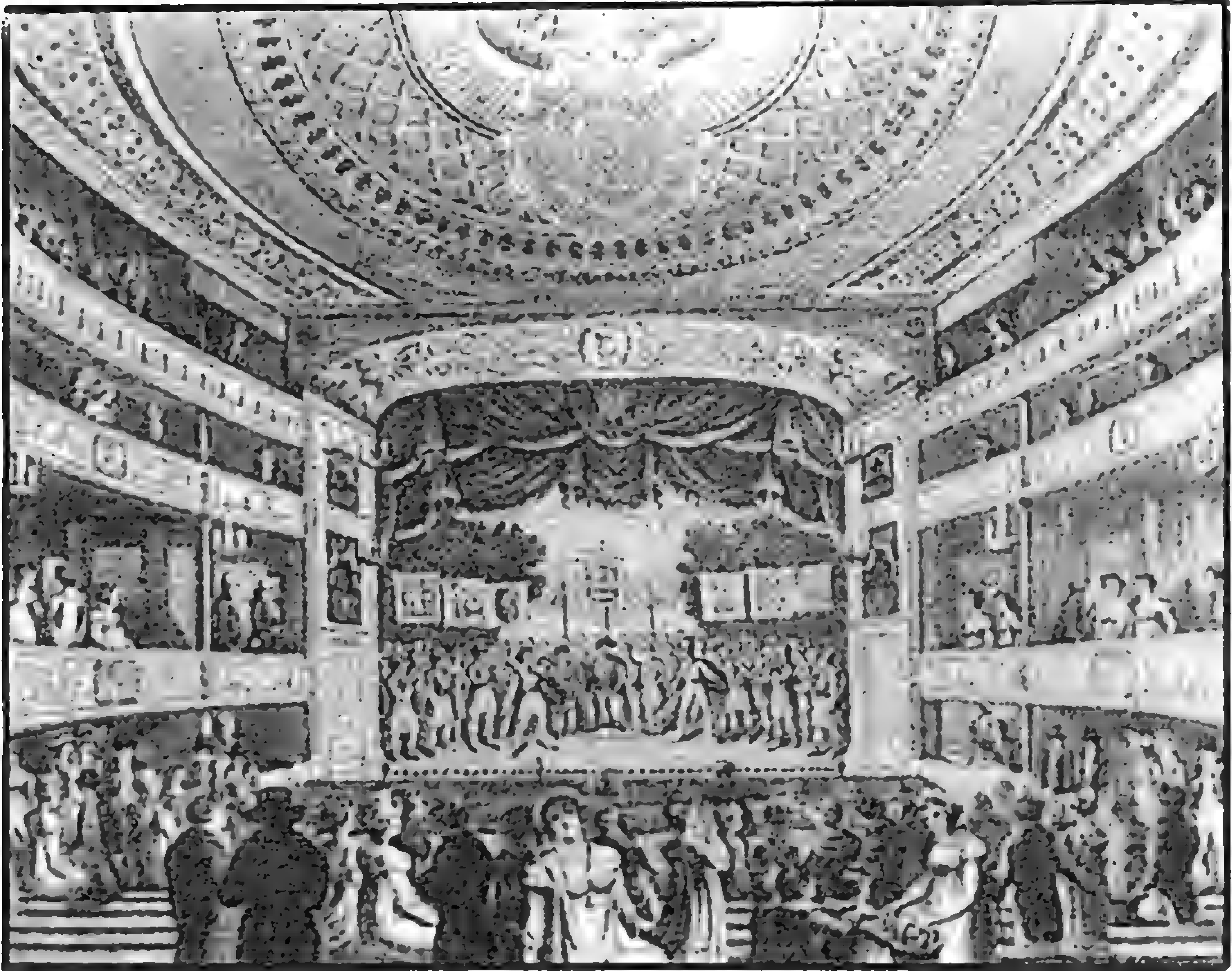


مسرح عرائس الماريونت بالادماج مع أحد ممثلي كوميديا الفن

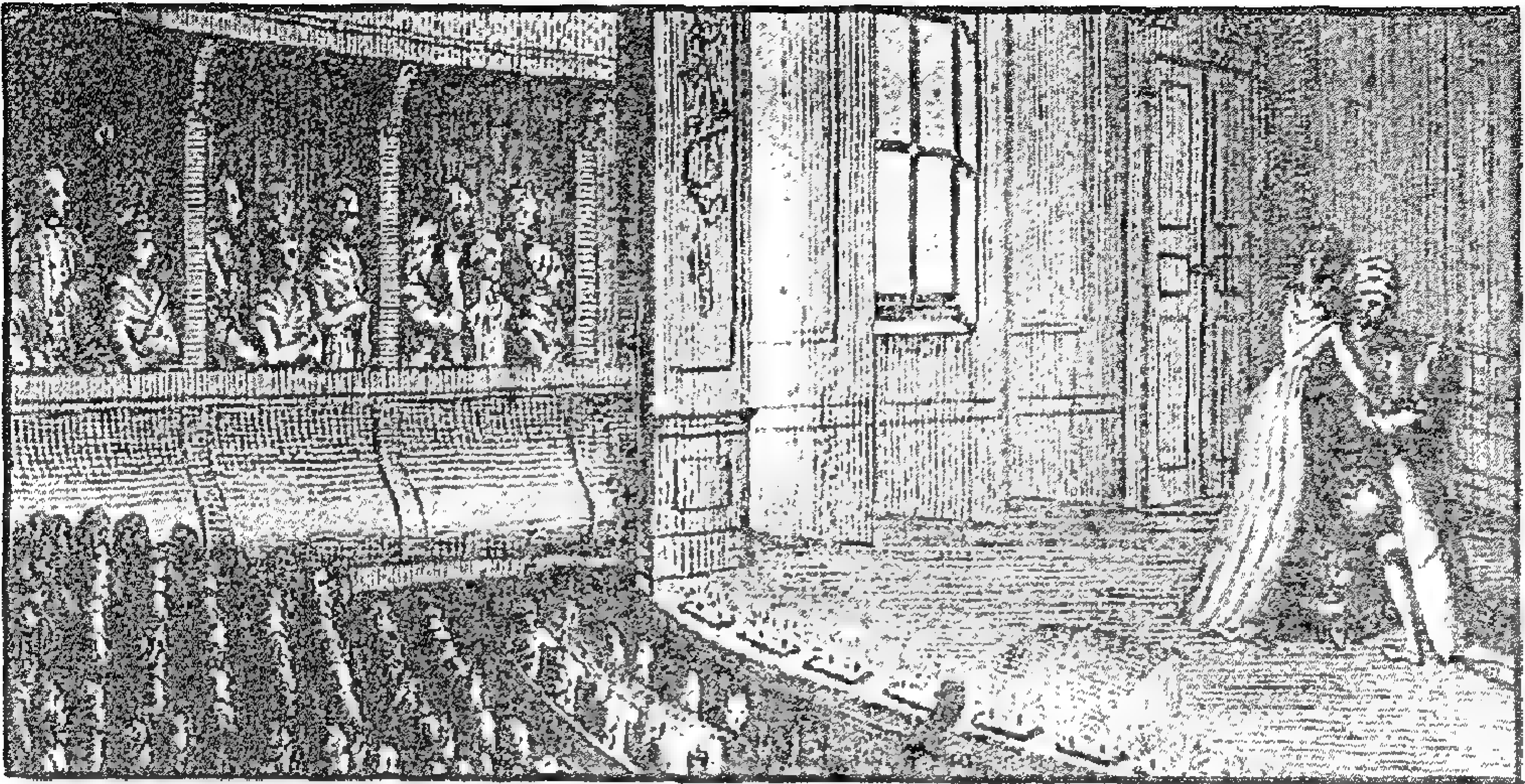




مسرح فى شارع تشيست نات فى فيلادلفيا عام ١٧٩٤م. وقد نُشرت صورة له فى مجلة صدرت فى نيويورك عام ١٧٩٤م. تحت إشراف مسرح الفنون هوليتربل التابع لجامعة تكساس فى أوستين.



مسرح من مسارح كثيرة تمَّ بناؤها فى لُندن بين عام ١٨١٠م إلى عام ١٨٤٠م... مسرح كوبورج الملكى... تمَّ افتتاحُه فى مايو ١٨١٨م وبعد ذلك أُطلق عليه «أولدڤيك»، وهو ما زال يعملُ حتى الآن. من ديلكنون لونديتا ايلاستراتا (١٨٢٥م).



مسرح ألمانى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر.
ملاحظة: خلف المسرح والصناديق وأضواء خشبة المسرح وصندوق المُلقن واضحة فى المشهد الداخلى.
ملاحظة أخرى: وضع باب المسرح العلوى بين الجناح والقافل الخلفى.
لقد تمَّ تطوير مجموعة الصناديق - من مُتحف مسرح ميونيخ.

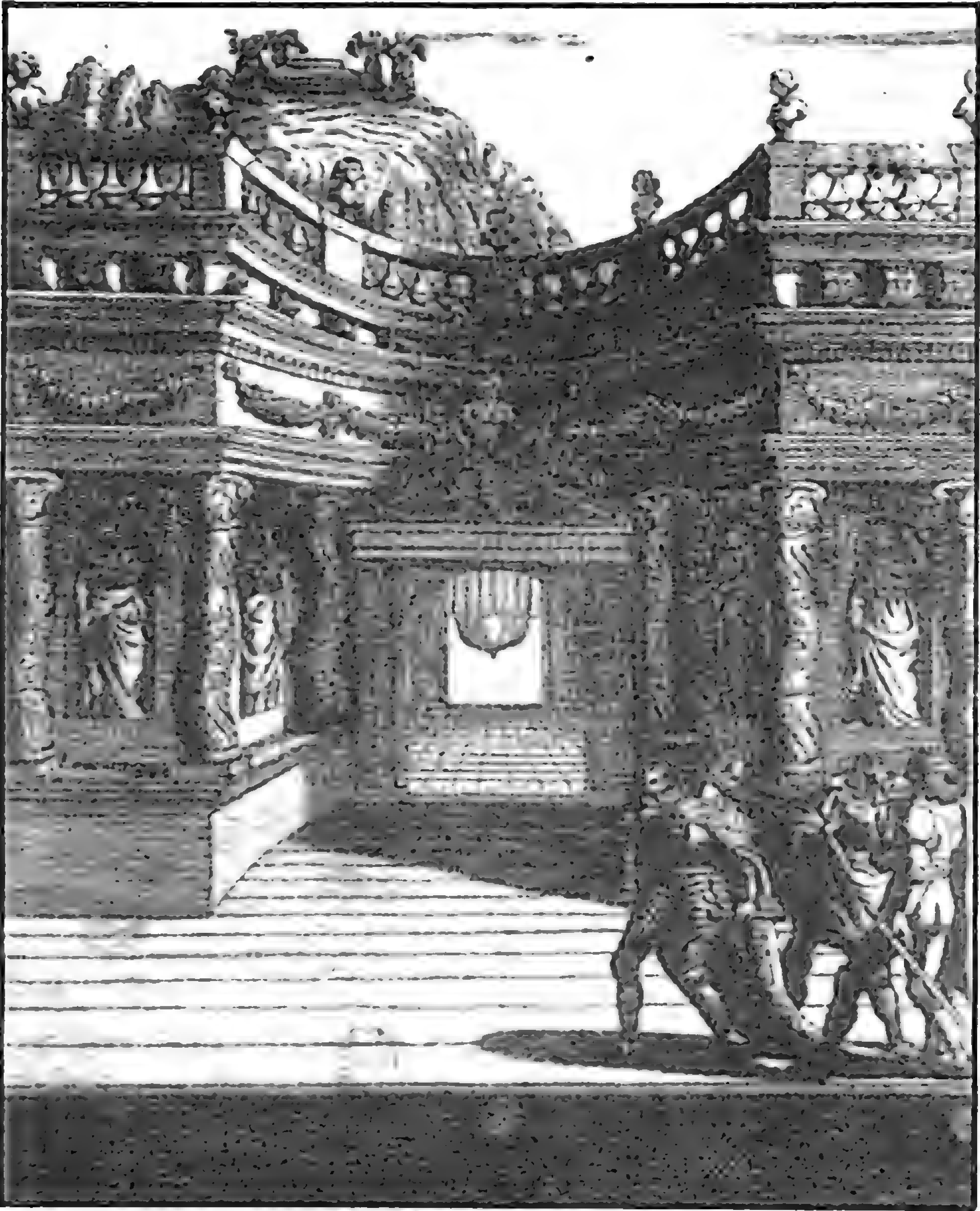


المشهد الأخير من مسرحية السيدة كاميليا التى أعَدها الكسندر دوماس، والتى عُرضت فى عام ١٨٥٢م - من مسرح كونتمبوران اللوسترية عام ١٨٦٧م.

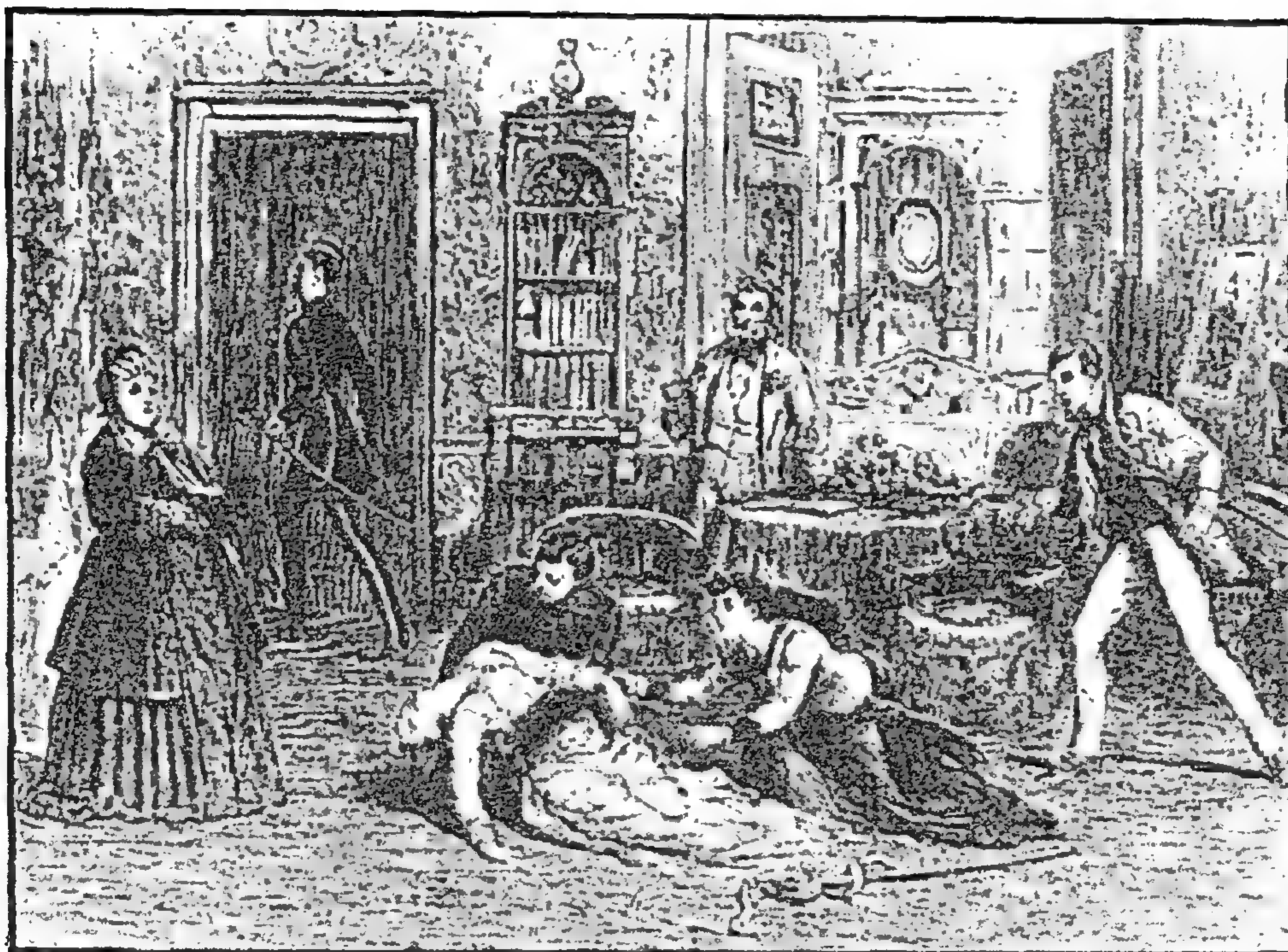


مكان مشهد مسرحي إلى لوس سيلوس.. قام بإعداده جوان ڤيليز دوجويڤارا في الساحة بتاريخ ١٦٧٢م.

إعداد بلدارشيف إديترا شيش ناشيونال ببليوتيك - ڤينا.



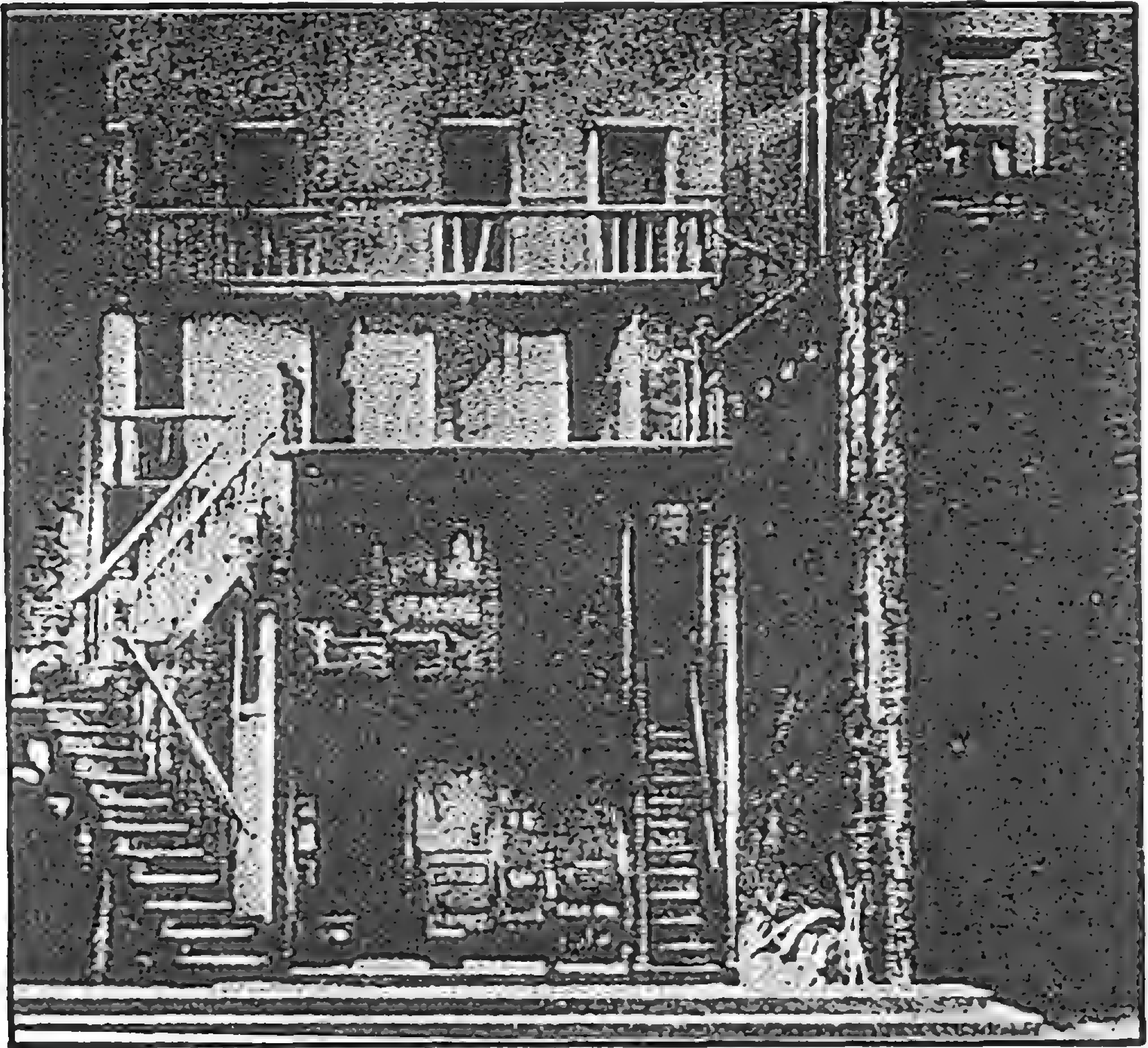
مشهد من مسرحية قُدِّمت فى فندق de Bourgone فى عام ١٦٤٣م - فى هذا العمل نلاحظ أنَّ المبنى الأساسى أو الهيكل الأساسى موجود ومُثَبَّتْ، بينما المنظر خلف الباب الذى يقع فى منتصف خشبة المسرح، والمناظر العُلوية متحركة ومُتغيرة عند كل مشهد.. المشهد فى المستوى الأعلى يتضح فيه أنه يُستعمل لـ theatre superieure - من النسخة الأصلية للمسرحية نايت أونيل - باريس.



الشريف روبرتسون طِبْقًا لإنتاج بانكروفت فى مسرح أمير ويلز عام ١٨٧٩م.
من تجميع أنثوڤين فى متحف ڤكتوريا والبرت - لندن.

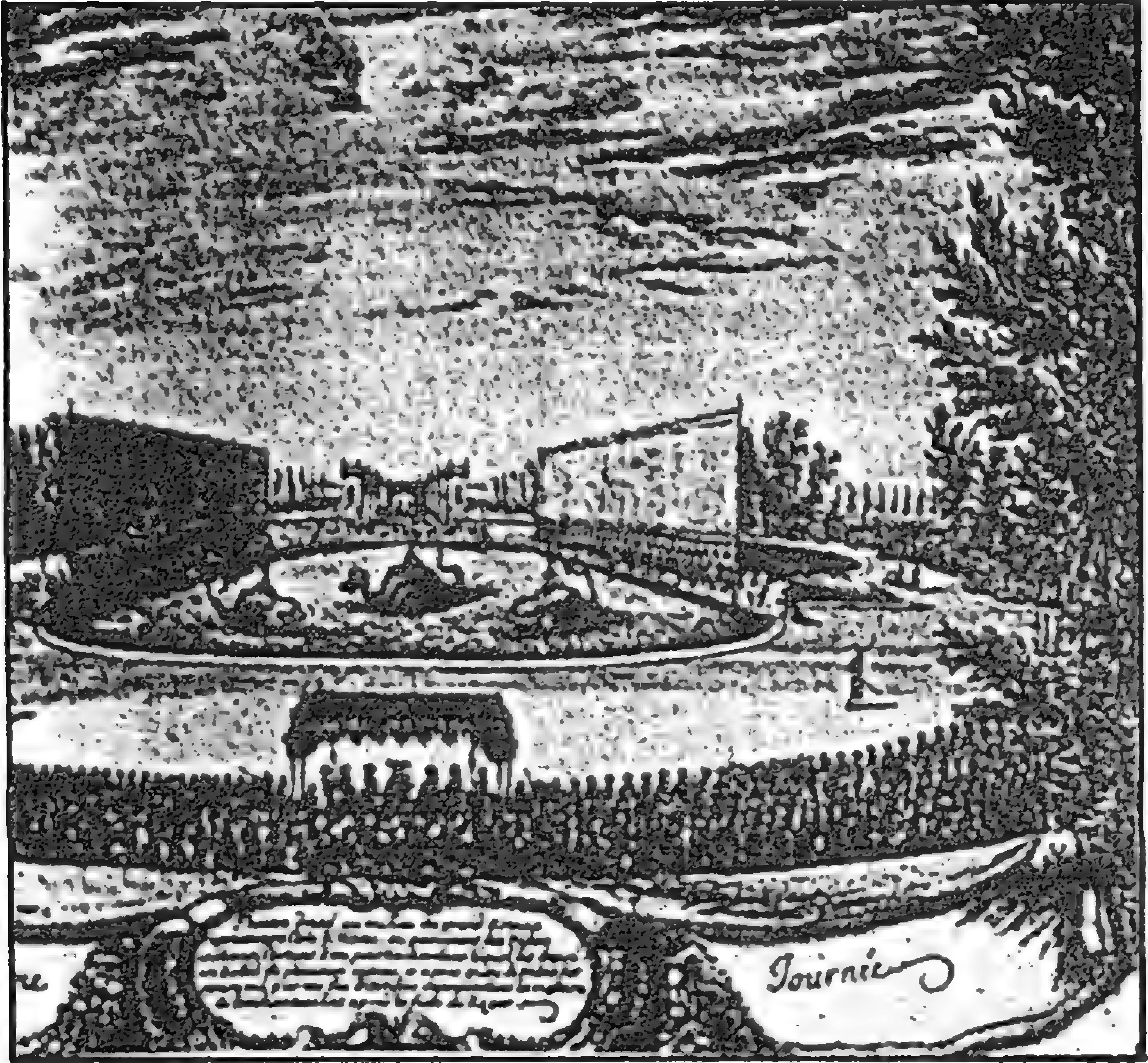


ممثلون متجولون يعرضون مسرحية حول الغضب في ميونيخ في القرن الثامن عشر.. قام بعملية الدهان جوزيف استيڤان عام ١٧٧٠م – مُتحف المسارح في ميونيخ.



أُمّة (أو شعب) الجريدة الحية (أو الجريدة الحياتية) - ثُلث أمة... تمَّ تقديمه بواسطة مسرح فيدرال عام ١٩٣٨م.

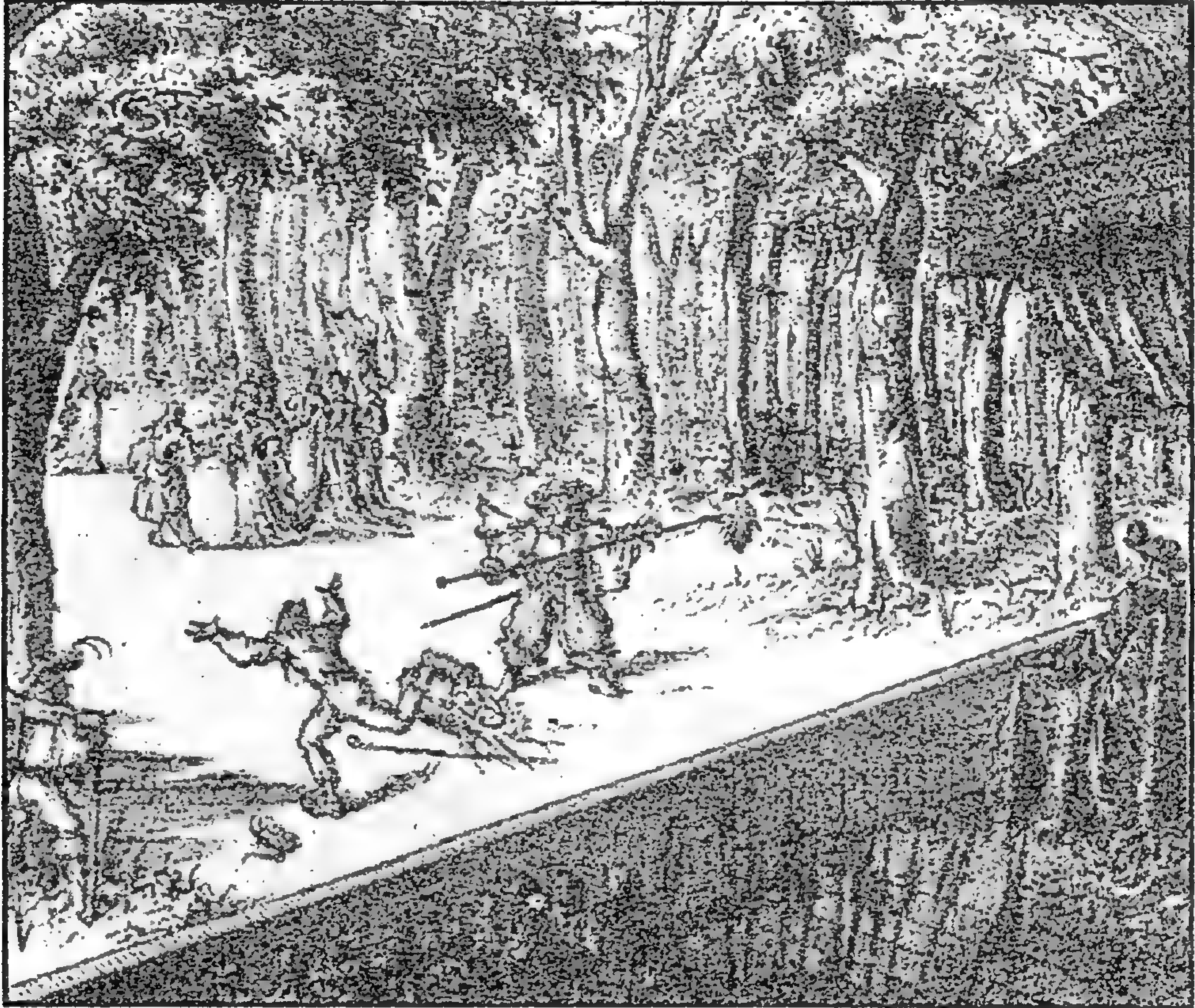
• ديكور منزل تينيمنت - مُنَفَّذ من قِبَلْ هاور. لى.



إحدى التسليات من اليوم الأوّل للمسرات فى جزيرة إنشانت، قام بها لويس الرابع عشر فى ڤيرساى عام ٢٦٦٤م.
إن المسرح فى وسط البحيرة ويمثل قصر السين بعد إنجاز رقص باليه ممتاز هناك. إن القصر قد دُمّر بسبب الحريق.
عملية نقش جديدة قام بها اسرائيل سلڤستر.

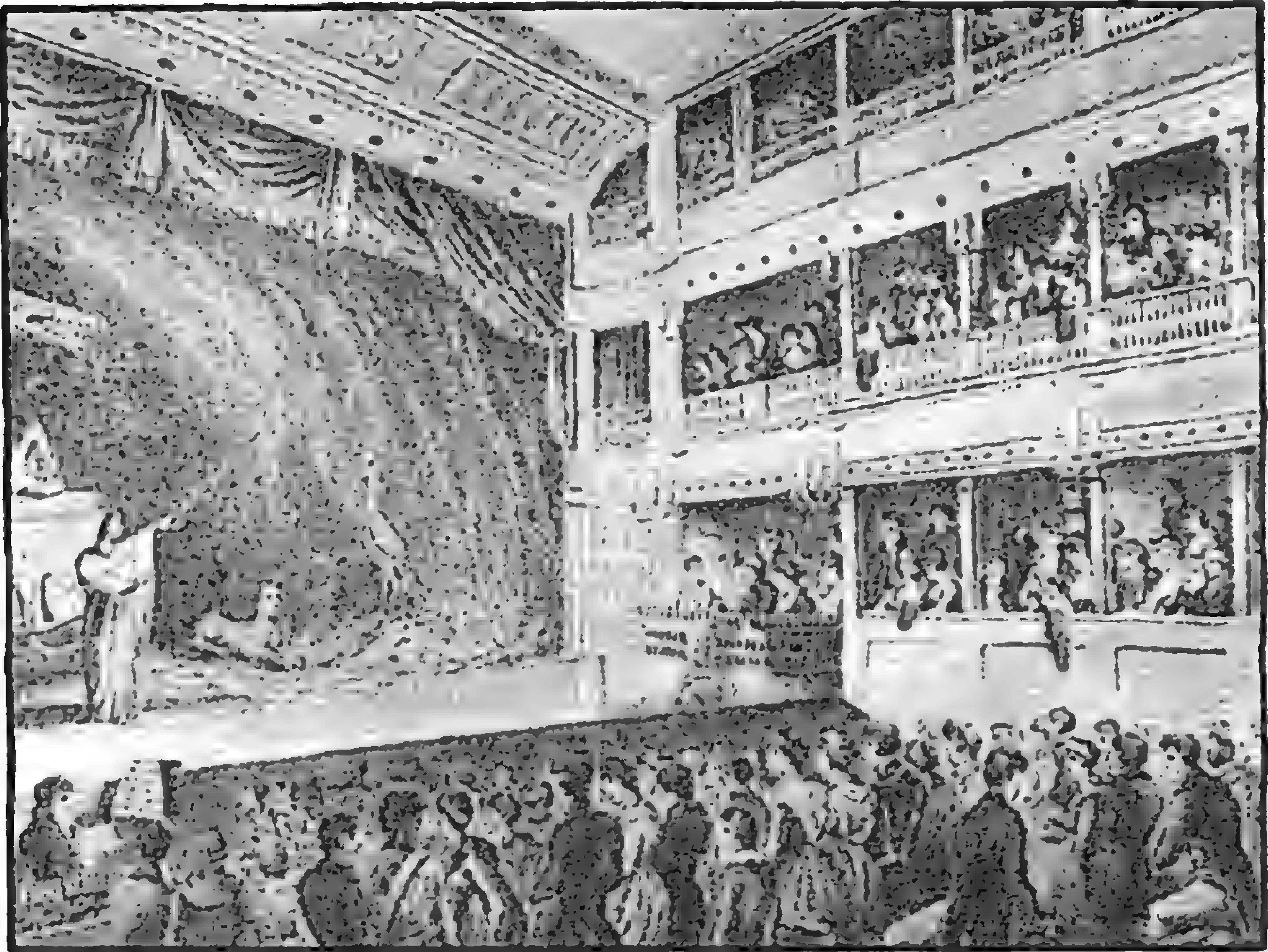


دور شيلر ازى.. تمّ تنفيذه فى وايمار عام ١٨٠٥م... قام بعملية النقش فى التترات ج. س. اى. مولر بعد الدهان بواسطة ج.ل. أو بيتز... من متحف المسرح فى ميونيخ.

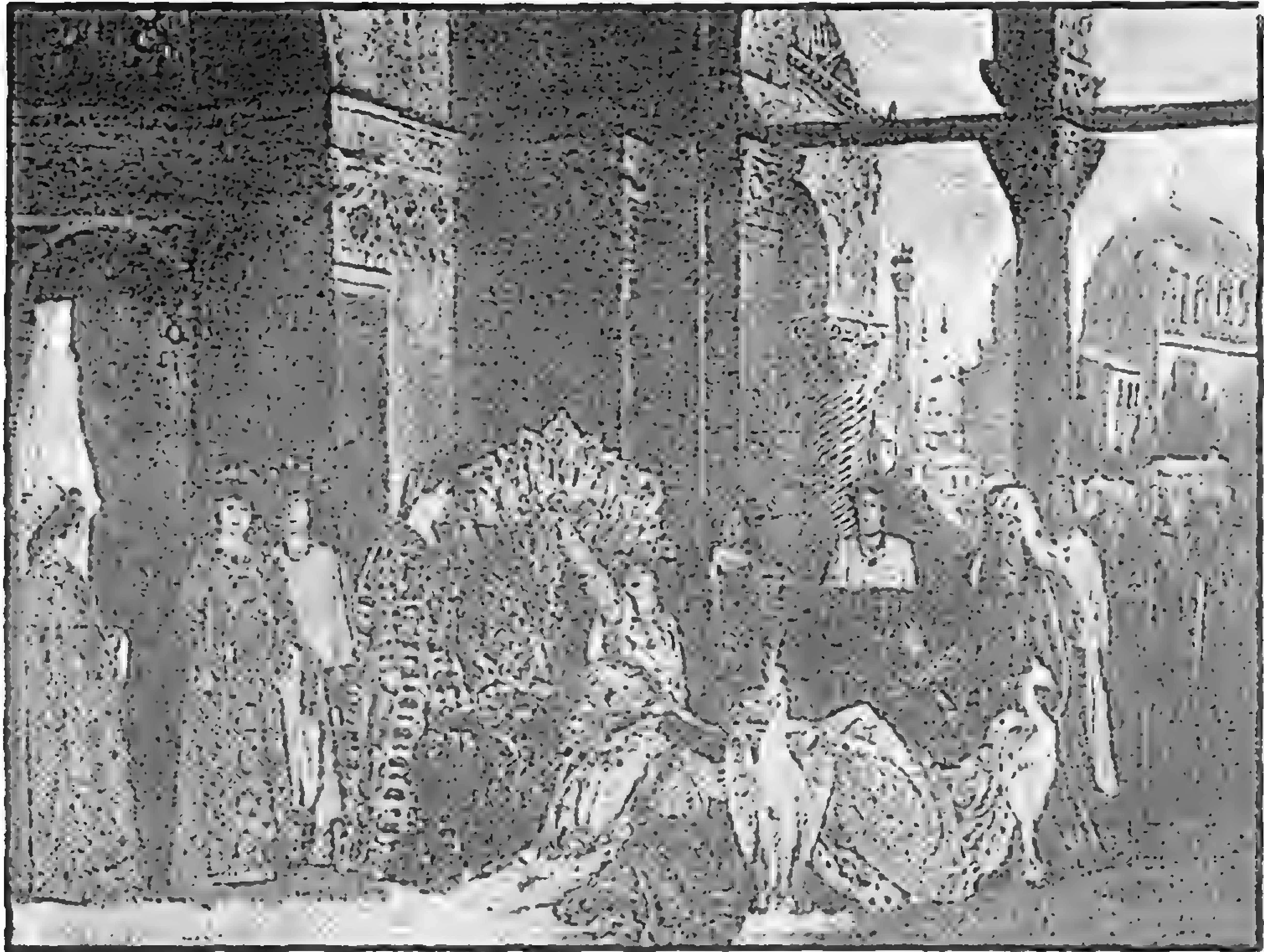


المسرح الأسبانى حتى عام ١٧٠٠م.. تمثيلية فى قصر كارلوس الثانى عام ١٦٨٠م. لقد جلس الملك والملكة فى منصة فى أسفل اليمين.

• ملاحظة: خشبة المسرح ورسم منظورى للمشهد من التاريخ الفرنسى، تمّ نشره فى أنتويرب بواسطة فليبرت بوتاتس الصغير تحت إشراف بيبلوتيك ناشيونال بباريس.



ممثل إشارات في مسرح هاى ماركت في أواخر القرن الثامن عشر.
ملاحظة: في المشهد أبواب وخشبة المسرح به صندوق خشبة المسرح ومنصّات بدون ظهرٍ خلف المسرح.
من ولكنسون لوندنيا ايلاستراتا (١٨٢٥م).



سارة بيرنهارد (فى الوسط) فى مسرح ساردو عام ١٩٠٢م بباريس – من المسرح عام ١٩٠٢م.



مشروع نورمان بيل سيدس لعرض كوميديا دانتي الربّانية في عام ١٩٢١م.
من مسرح هوبليتزيل للفنون - جامعة تكساس في أوستين.



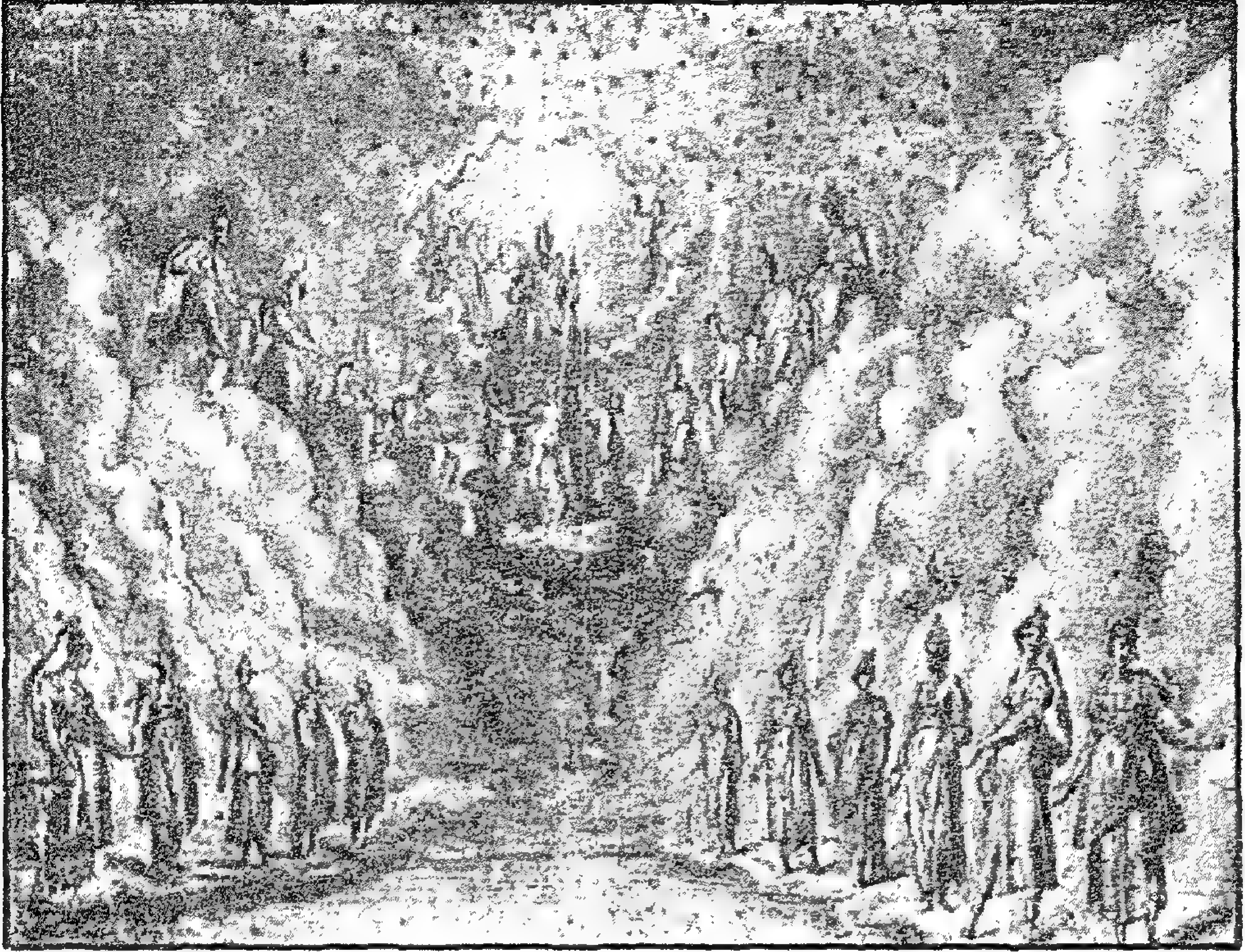
فتاة خادمة فى فندق.. عرض مسرحى فى مسرح درورى لين عام ١٨٨٧م - نصٌ أعدَّهُ إى. إل. بلانشارد ومثَّلهُ ويلهلم... من الجرافيك (٧ يناير ١٨٨٨م).



إحدى مشاهد العَرافات من إنتاج شارلز كين فى ماكبيث عام ١٨٥٣م... عرض فى مسرح برانسيس (الأميرة) فى لُندن. من مسرح فنون هوبليتزيل – جامعة تكساس فى أوستين.



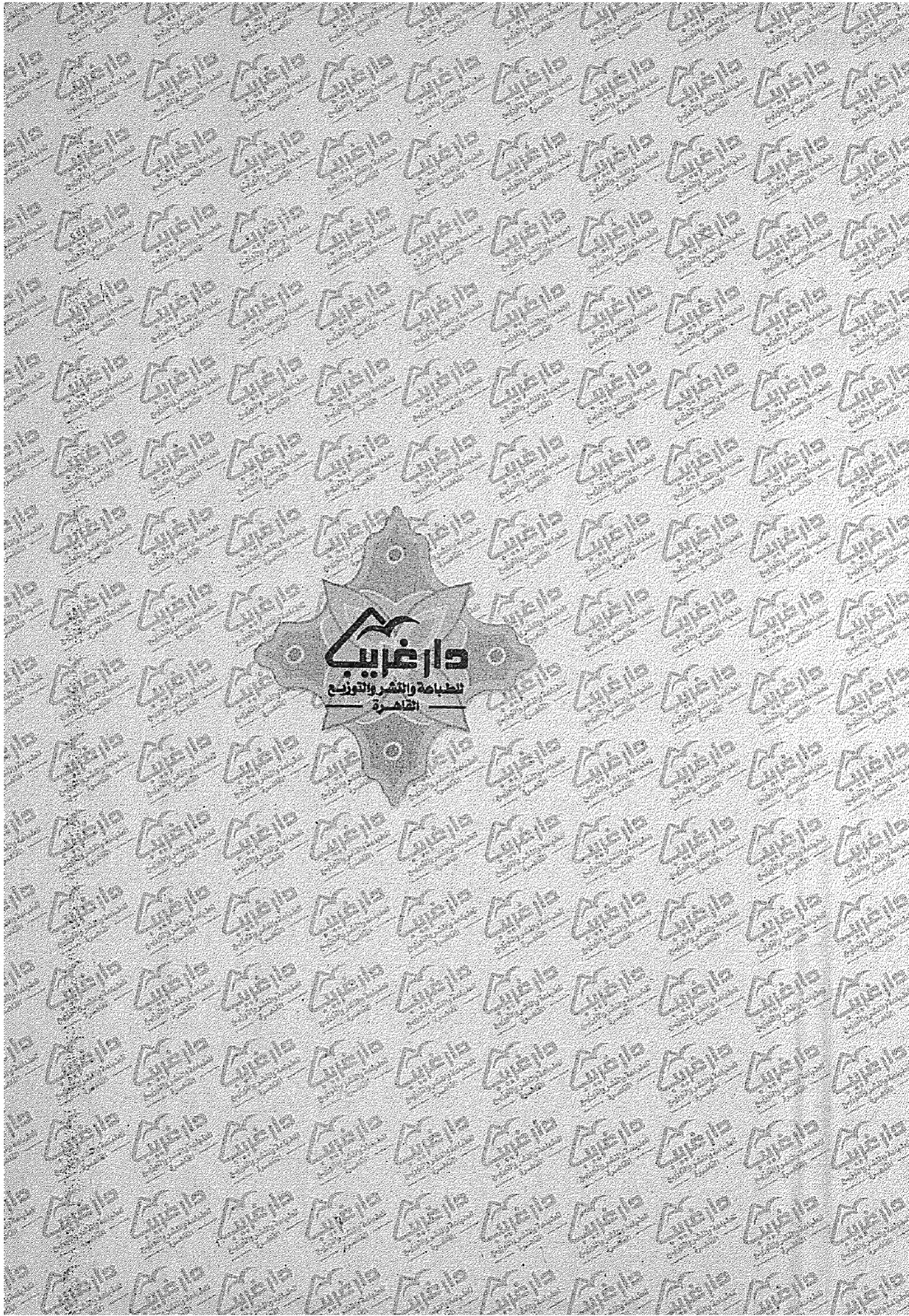
مانفريد يقوم بدور اللورد بايرون في درورى لين عام ١٨٦٣م. ويظهر هنا شتينباخ دوتر مول عند جبال الألب. إنّ صموئيل فليس يظهر فى إنتاجه بعد تركه آبار سادلر. من صحيفة فنون مسرح هوبليتزيل.



صَمم هذا المنظر بيرناردو بونتالنتي من أجل مجالات الإيقاع المسرحي. وقُدّم في قصر أوفيزي في فلورانس عام ١٥٨٩م... إن هذا التصميم يُظهر أمجاد متحف مسرح كيرتس، ومتحف فكتوريا وألبرت في لندن.

طبع بدار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلي) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت: ٢٧٩٤٢٠٧٩


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

هذا الكتاب

الكتاب يتناول موضوعات في غاية الأهمية ، لأنه يهم المتخصصين والمحترفين والهواة ومتذوقى الفنون — خاصةً المسرحية منها. ويستفيد منها المصممين والمنفذين المشاركين في كل العملية المسرحية. وتتدرج موضوعات الكتاب لتشمل : الفن والمجتمع، وتعريف الفنان ، وهدف الفن تجاه المجتمع، وفن المسرحية ، ووظيفة المخرج المعاصر، وأهداف المسرحية، والرمزية الخارجية والداخلية في المسرحية ، وشكل النص المسرحي وبنائيته، والشكل والمضمون ، والحوار وصياغته، والصراع الدرامي، والاختيار ، والمتفرج بوصفه شريكا في العملية المسرحية ، والناحية الاجتماعية في المأساة والملهاة ، ومشكلة الإيهام، وطريقة رسم الشخصيات ، وروح الإيقاع العالمي الشامل، والديكور ، والملابس ، والإضاءة ، والماكياج، والملحقات المسرحية، والموسيقي التصويرية وأثرهم في التكوين المسرحي المرتبط برؤية المخرج. ويهتم الكتاب بالإلقاء المسرحي، والإيقاع، والتعبير الصامت. ويُختتم الكتاب بفنية وحرفية وتاريخية أهم أساليب التمثيل التي أبدعها رواد ومبدعون عالميون علي مر التاريخ منذ عصر الإغريق وحتى الآن. ويركز الكتاب علي الإلقاء المسرحي ، والإيقاع ، والتعبير الصامت. ويحتوي في نهايته علي صورٍ تاريخية مسرحية ، وتوضيحية نادرة، ترتبط بمحتوي الكتاب. إنه كتاب لابد أن تحتو مكتبه كل فنان ، وأستاذ، ومخرج وطالب فن ، وهاوٍ.

